المركز القومى للترجمة

المشروع القومي للترجمة

المخرجون

كلاكيت أول مرة

كلمات جاءت على لسانهم

تحرير
روبرت چى . إيمرى

ترجمة و تقديم
نهاد إبراهيم

1596

المخرجون كلاكيت أول مرة

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد: 1596
- المخرجون كلاكيت أول مرة
- روبرت جى. إيمرى
- نهاد إبراهيم
- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

The Directors Take One

By: Robert J. Emery

Copyright © 2002, Big Show Entertainment Inc
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة.

شارع الجبلاية بالأوبرا – الجزيرة – القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ – ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo.
E.Mail:egyptcouncil@yahoo.com **Tel.:** 27354524 - 27354526 **Fax:** 27354554

المخرجون

كلاكيت أول مرة

كلمات جاءت على لسانهم

تحرير: روبرت چى. إيمرى
ترجمة وتقديم: نهاد إبراهيم

2010

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

إيمرى، چى. روبرت

المخـرجون كـلاكـيت أول مـرة، تحـرير: روبـرت چى. إيمـرى،

ترجمة وتقديم: نهاد إبراهيم

ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠

٥٧٦ ص، ٢٤ سم

١ - المخرجون السينمائيون .

٢ - الإخراج السينمائى .

٣ - برامج التليفزيون .

(أ) إبراهيم ، نهاد . (مترجمة ومقدمة)

(ب) العنـوان ٩٢٧ / ٩١٤٣

رقم الإيداع ٢٠١٠/٤٥٢٨

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 479 - 906 - 8

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

المحتويات

تقديم المترجم 9

مقدمة 19

١ - أفلام روبرت وايز 21

٢ - أفلام رون هوارد 67

٣ - أفلام سيدني بولاك 117

٤ - أفلام چيمس كاميرون 165

٥ - أفلام سبايك لى 207

٦ - أفلام ريتشارد دونر 239

٧ - أفلام نورمان چوسون 279

٨ - أفلام چون كاربنتر 323

٩ - أفلام چون فرانكنهايمر 357

١٠- أفلام لورانس كاسدان 397

١١- أفلام مارك ريدل 437

١٢- أفلام ديڤيد وچيرى زوكر وچيم أبراهامز 479

١٣- أفلام سيدنى لوميت 517

إهـــداء

إلى ســو وكيفين وكيلي

تقديم المترجم

ولد محرر هذا الكتاب روبرت چى. إيمرى فى الثامن والعشرين من شهر يناير عام ١٩٤١، فى ولاية رود أيلاند بالولايات المتحدة الأمريكية. روبرت فنان متعدد المواهب شامل خبير فى صناعة السينما وأحوالها وأهلها ومتغيراتها، تخبرنا بطاقة تعارفه أنه مخرج ومونتير ومنتج وسيناريست ومدير تصوير، بالإضافة إلى عمله فى بدايات حياته مصورا وفى القسم الكهربائى. تتنوع أعماله بين التخصص فى السير الذاتية والذكريات، وأعمال الغموض والتشويق وأعمال التسلية. لكن البطاقة الرسمية نسيت موهبة من أهم المواهب التى يتميز بها روبرت، وهى قدرته على المحاورة البارعة الذكية المرتبة المدروسة. والمحاورة التى نقصدها هنا هى المحاورة التليفزيونية التى تعد من أصعب أنواع المحاورات الإعلامية؛ لأن وقتها يتكلف ثمنا باهظا فى هذا العصر، من ناحية المعدات والتكنولوچيا والضيوف المختارة كأبطال والإعداد لهم ولتاريخهم، بالإضافة إلى استضافة الشخصيات المشاركة الفاعلة، مع تطعيم الحوار بلقطات أرشيفية فنية وشخصية.

نتوقف أمام عنوان هذا الكتاب "المخرجون - كلاكيت أول مرة".. من الواضح أنه مصطلح سينمائى دارج يعرفه الكبير والصغير من المتخصصين، كما يعرفه بل ويحفظه الجمهور العادى عن ظهر قلب. إنه عنوان ذكى؛ لأنه يخطب ود كل فئات المستقبلين؛ كما أنه يتعامل مع مغزى هذا الكتاب ورسالته من أقرب طريق. إنها حوارات شيقة ممتعة مفيدة مع عدد كبير من المخرجين العالميين، الذين تركوا بصمات هائلة على صناعة السينما فى العالم أجمع، متخطين حاجز المحلية إلى العالمية. وطالما أن مخرجى هذا الكتاب جميعا يحكون حكايات مشوارهم الفنى، فلابد أن نذكر هنا أن

أصل حكاية هذا الكتاب مجموعة حوارات أجراها بنجاح كبير الفنان الأمريكى روبرت چى. إيمرى، موجهة إلى حلقات تليفزيونية بعنوان "المخرجون"، لتذاع على قناة إنكور موڤى/ Encore Movie Channel. فازت هذه الحلقات بجائزة اللوحة المنقوشة الذهبية كأفضل حلقات تسجيلية عرضت على القناة، من إعداد وإنتاج وإخراج مؤلف الكتاب روبرت چى. إيمرى. وقد دخل معهد السينما الأمريكية شريكا فى إنتاج هذه الحلقات التى حققت نجاحا كبيرا، كما أنها متاحة لمن يحب مشاهدتها على شرائط ڤيديو وأسطوانات دى ڤى دى أيضا. وقد فكر مؤلف الكتاب - كما ذكر فى مقدمته - فى تحويلها إلى مجموعة كتب عميقة حتى لا يحرم أحد من فائدتها. إنه نموذج للفكر والاستثمار الأمريكى الذى يستفيد من السلعة بكل الطرق المتاحة، كما أنه فكر فنى رفيع، لأن العلم عندما يقتصر على صاحبه فقط، سيتحول هذا العالم إلى أكبر بخيل فى العالم بما يفوق بخيل موليير بمراحل. فبخل العلم الممتزج بمرارة بخل المشاعر هو أسوأ أنواع البخل على الإطلاق، لأنه يضر أجيالا بأكملها، كل ذنبها أن صاحب هذا العلم لا يعرف قيمة نعمة الكرم التى تمنحها الحياة له ولغيره، عندما يفرج عن كنوزه العلمية لتزداد وتفيض بالخير دون أن تنقص أو تجف.

وقع اختيار المؤلف الأمريكى روبرت چى. إيمرى فى هذا الكتاب على الثلاث عشرة مقابلة الأولى لتكون المحتوى المنتظر، وقد أذيعت الحلقات الأصلية فى خمس وخمسين دولة ولقيت صدى ساحقا لثرائها العلمى السينمائى الكبير. وقد استمر عرض حلقات "المخرجون" منذ عام ١٩٩٩ حتى عام ٢٠٠٨ . وسندرك من خلال كلمات المؤلف أن الكتاب أكبر فائدة بكثير من الحلقات؛ بسبب ظروف الإذاعة كما سيخبرنا هو بنفسه. المهم أن روبرت أطلق صيحة "كلاكيت أول مرة" ليظهر هذا الكتاب الذى يضم ثلاثة عشر فصلا وأربعة عشر مخرجا. ثم أتبعها المخرج بثلاثة أجزاء أخرى بعنوان "المخرجون - كلاكيت ثانى مرة" و"المخرجون - كلاكيت ثالث مرة" و"المخرجون - كلاكيت رابع مرة". وقد ضمت بقية الأجزاء مخرجين متنوعين مختلفين، مثل أندى تينانت ومايكل مان وروبرت ألتمان وروبرت لوكيتك ومارتن سكورسيزى. تعتبر صفة الاختلاف هنا من أبرز الصفات التى تميز المخرجين المختارين؛ مما يخلق فى النهاية

مظلة سينمائية نظرية وعملية تتسع لكل الاتجاهات بسماحة وموضوعية. نتفق أو نختلف معها لا يهم، المهم أن تسمع الآخر أولا، لأن ثقافة الاستماع أهم بكثير من ثقافة الكلام. كل من يحترف المحاورة أو المتتبع الجيد للحوارات المتنوعة مع أصحاب العقليات الفنية الكبيرة، سيدرك أن تميز هذا الكتاب يرجع إلى شعور المخرجين الضيوف بالراحة الكبيرة وهم يحكون قصصا طويلة شخصية وفنية، وكيف يربطون التفاصيل الرفيعة والأحداث الكبيرة ببعضها البعض، لأن الكل الكبير ما هو إلا جزيئات صغيرة تجتمع مع بعضها البعض فى دائرة مغلقة متعددة الطبقات والأعماق. إنها لحظة يفتح فيها أصحاب العقول الفنية والإنجازات السينمائية أدراجهم السرية؛ ليفتشوا أسرار بعض محتويات جيوبهم السحرية على الملأ؛ ليحكوا بتلقائية واحترافية عما جرى ويجرى من حولهم. وبعد جملتين أو فقرتين تجدهم يستمتعون بالحكى ذاته، يسردون ويتساءلون، يجيبون ويندهشون، يحزنون ويفرحون، يهزرون ويسبون ويلعنون، أى أنهم فى النهاية يتناسون كل شىء ويفضفضون بما يجيش فى ذاتهم عن أنفسهم وغيرهم وبلادهم والعالم المحيط. ولأننى قضيت سنوات طويلة من حياتى أحاور كبار الضيوف الأجانب بمهرجان القاهرة السينمائى الدولى لصالح النشرة الرسمية اليومية، فقد وصلنى إحساس هذه الراحة المنبعثة من كل مخرج على حدة. متى بدأت ومتى توارت قليلا، ومتى وصلت إلى منطقة الذروة، ومتى لجأت إلى حيلة الصمت أو حيلة الاحتماء بمنحنيات ما بين السطور. إن الصراحة مهما كانت جميلة، فهى قاسية ولا يتحملها الإنسان مهما كان مدة طويلة؛ لأنه يعرف جيدا أن عذاب الصراحه لا ينافسه إلا عذاب الكذب.

لعبت خبرة المؤلف روبرت چى. إيمرى دورا كبيرا فى استنباط مكنون كل مخرج من هؤلاء، ونظرته إلى نفسه وإلى أعمال غيره وإلى أحوال العالم الذى يعيشه. وبرغم أن روبرت يتوارى عن الصورة بعد أول صفحة يخصصها لبث معلومات تقليدية، وبعدها يترك قيادة الحوار للمخرجين ليقولوا ما يشاءون، فإنك قد تستشعر تواجده فى الظل بشكل ما فى توجيه الحوار دون أن يعلن هو عن ذلك بصراحة، وهو ما يدلنا على أنه فنان ماهر يلتقط الصورة ولا يزاحم ضيفه فى البروباجندا والمنافسة على الشهرة

الذاتية. وهذا أمر طبيعي يرجع إلى ذكاء روبرت وخبرته الكبيرة فى صناعة السينما الروائية والتسجيلية وسراديب التليفزيون والڤيديو، فهو رجل عتيق قدم سلسلة طويلة من الأعمال يصعب حصرها جميعا، نذكر منها على سبيل المثال فقط فى البحث عن لينكولن بريجيد ٢٠٠٠ التليفزيون، "عامل الإبادة الجماعية" ٢٠٠٠ حلقات تليفزيونية قصيرة، "الفائزون" ٢٠٠٠ حلقات تليفزيونية قصيرة، "البرية الساحرة" ١٩٩٢ حلقات تليفزيونية، رمبرانت، حياته، أحوال عصره، أعماله التليفزيون ١٩٨٩، الغابة القومية فى فلوريدا ١٩٨٨ ڤيديو، الغابة القومية فى لويزيانا ١٩٨٨ ڤيديو، الغابة القومية فى تكساس ١٩٨٧ ڤيديو، الغابة القومية في وسكونسين ١٩٨٦ ڤيديو، الغابة القومية فى مونتانا ١٩٨٦ ڤيديو، الغابة القومية فى أوتا ١٩٨٥ ڤيديو، الغابة القومية فى أريزونا ١٩٨٥ ڤيديو، استقلال سيارة لونها قرنفلى ١٩٧٤، جريمة قتل دموية مذهلة ١٩٧٢، تحدى الشيطان ١٩٦٩، الليل الحلو المُر ١٩٦٨. فاز روبرت چى. إيمرى بالعديد من الجوائز كمخرج وسيناريست ومنتج. فازت الحلقات التليفزيونية القصيرة "عامل الإبادة الجماعية" التى يستغرق عرضها حوالى أربع ساعات، وأذيعت على قناة PBS، بالجائزة الذهبية المقدمة من لجنة التحكيم كأفضل عمل بين الأعمال التليفزيونية والحلقات المذاعة عبر الكيبل والأعمال التسجيلية فى مهرجان هيوستن السينمائى الدولى. وهو مجرد نموذج واحد لجوائز روبرت لأنه يصعب ذكر خمس وسبعين جائزة متنوعة نالها تقديرا لأعماله. كما أنه عضو فى رابطة مخرجى أمريكا والجمعية الأمريكية لكتاب السيناريو والمؤلفين. وقد أصدر روبرت رواية بعنوان "فى مملكة جنة عدن"، ولاقت نجاحا كبيرا فى الأوساط الأدبية. وسنترك بقية الكلمات وبقية المعلومات ليحكيها روبرت بنفسه عن نفسه فى مقدمته؛ حتى نتعرف على مفاتيح شخصيته وأهدافه وتوجهاته من بين السطور.

اخترت ترجمة هذا الكتاب لأنه يضم مجموعة من كبار المخرجين مثل روبرت وايز ورون هوارد وسيدنى بولاك وچيمس كاميرون وسبايك لى، وغيرهم، لكنها ليست أسماء صماء بسطور صماء مثل التى تظهر لنا على صفحات شبكة الإنترنت. الفارق هنا أن المخرج الذى يحكى بنفسه عن نفسه، يبث الحياة فى الكلمات بعيدا عن الحفظ وإرضاء

الطرف الآخر ببرود. وإذا أضفنا إلى هذه الميزة الشعور بالراحة الذى استقبلناه فى الحكى، فيمكننا تلخيص أهم دافع لاختيار ترجمة هذا الكتاب، وهو تميزه بالحرية.. حرية الحكى، حرية الإبداع، حرية اختيار الكلمات، حرية الابتعاد عن القصة الحرفية لكل فيلم، حرية اختيار فيلم وترك آخر، حرية سخرية المخرجين حتى من أنفسهم فى أحيان كثيرة. وطالما أصبح الكتاب هو هدفنا فى الترجمة، فلم يعد يهمنا لو كان كتابا فى الأصل أو حلقات تليفزيونية معدلة. إنها فى النهاية مادة علمية مرسلة، ترسم عالم كل مخرج بفكره وطفولته وتطوره ومرجعيته ومفرداته ودوافعه وأهدافه وكفاحه وملابسات أعماله، كل منهم له شخصيته المستقلة تماما عن غيره. وبقدر الحرية والاستمتاع الذى استشعرته معهم، بقدر ما حاولت ترجمة هذه الفضفضة السينمائية الشخصية المطولة، وكأنك ترى الكلمات بعينيك؛ لتتخيل المقابلة على مسرح خيالك.

ينتمى الكثير من مخرجى هذا الكتاب إلى أجيال قديمة، وهو ما يعنى ثراء تجربتهم وتنوعها، ومعايشتهم لأحداث مهمة فى تاريخ أمريكا المعاصرة ورؤيتهم لها، بالإضافة إلى رؤيتهم لوقائع قديمة فى تاريخهم، وكيفية الاستفادة بها كخلفية نظرية مع انتظار الفرصة لطرحها فى أعمالهم السينمائية برؤيتهم، وتوظيفها فى مخاطبة المواطن الأمريكى أولا، وتحميل الخطاب على هذا الحدث لخلق التعاطف والاندماج وربما التوحد. فعلى سبيل المثال سنرى المخرج رون هوارد، يحكى عن سباقات امتلاك أراضى الوطن، وبالتحديد سباق "أوكلاهوما" الشهير أثناء تأمله فيلمه "بعيد جدا" ١٩٩٢. وهو ما يحيلنا إلى حدث تاريخى شهد إجراء سباقات امتلاك أراضى الولايات المتحدة الأمريكية، التى فتحت أبوابها لأول القادمين لاستيطانها من خلال السباق بالخيول، أو بالأسبقية أو بالمزايدة أو بتذاكر اليانصيب. ويعد سباق "أوكلاهوما" من أشهر السباقات التى عقدت فى الثانى والعشرين من شهر أبريل عام ١٨٨٩؛ حيث تنافس فيه خمسون ألف شخص على استيطان حوالى اثنين مليون فدان. كما سيتوقف المخرج سيدنى بولاك عند معركة ساحة أو. كى، وهى واحدة من أشهر المعارك التى شهدها تاريخ الولايات المتحدة الأمريكية فى عالم رعاة البقر المسمى بالغرب القديم، وقد وقعت فى ساحة يحيط بها السياج لتربية الماشية والجياد وخلافه. دارت هذه المعركة حوالى الساعة

الثالثة عصرا يوم الأربعاء الموافق السادس والعشرون من شهر أكتوبر فى عام ١٨٨١، فى مدينة تومبستون بولاية أريزونا بالولايات المتحدة الأمريكية. وقد شهدت هذه المعركة أعلى نسبة إطلاق رصاص فى زمن قياسى للغاية، بمعدل انطلاق ثلاثين طلقة فى ثلاثين ثانية، والغريب أن عدد ضحاياها ثلاثة رجال فقط. كما فتح الكثير من المخرجين النار على قضية العنصرية بتنويعاتها المختلفة ورؤيتهم لها فى عصور متوالية. بعضهم مر عليها حسب مقتضيات الحديث، والبعض الآخر جعلها البطل الأول لحواره الطويل، مثلما فعل المخرج الأسمر "سبايك لى" فى حديثه عن فيلمه "دوامة المدرسة" ١٩٨٨، عندما قال: "أعتقد أن من أكبر المفاهيم الخاطئة التى تؤمن بها أمريكا البيضاء عن المواطنين الأفارقة – الأمريكان، أننا نشكل مجموعة موحدة متناغمة. وأننا نفكر جميعا بأسلوب متشابه، ونرتدى ملابس واحدة، ونعيش حياة واحدة، وتستطيع أن تستكمل كل مناطق التشابه إلى ما لا نهاية. أرى أن فيلم دوامة المدرسة، كان صادقا حيث جعلك تنظر إلى طبيعة حياة لمجتمع يغلب عليه وجود المواطنين الأفارقة – الأمريكان".

يختلف كل مخرج عن الآخر فى تركيبة الشخصية والتجربة وأسلوب الفكر والحكى. يتميز المخرج الكبير الراحل روبرت وايز، بالالتزام والكلاسيكية والتعبيرات الجمالية الراقية المقتصدة، التى تخفى بداخلها طفلاً صغيراً يفرح بالفن. وهو ما نلاحظه مثلا من خلال حديثه عن چولى أندروز، بطلة فيلمه الشهير "صوت الموسيقى" ١٩٦٥، عندما يقول: "من البداية وچولى أندروز تحتل تفكيرنا كاختيار مثالى لفيلمنا، لكننا كنا نشاور عقلنا فى مدى امتلاكها وجها فوتوچينيك، لأنها لم تظهر على شاشة السينما من قبل. صحيح أنها قامت بتصوير فيلم مارى بوبنز مع ديزنى، لكن الفيلم لم يعرض بعد، فحصلنا على إذن المنتج لنذهب إلى هناك ونرى مقاطع من فيلمهم. اللحظة التى ظهرت فيها چولى على الشاشة، هى اللحظة التى آمنا فيها جميعا أننا عثرنا على بطلتنا. كان أداؤها مدهشا. إنها تمتلك موهبة مفزعة، وجودا بلا حدود، لكن يبدو أن شهرتها تعود بشكل أكبر، من سوء الحظ، إلى أعمال من نوعية مارى بوبنز وصوت الموسيقى. إنها امرأة رائعة، موهبة عظيمة مذهلة تحب أن تعمل معها، مثالية، لا تبذل جهدا كبيرا لتصل إلى الأفضل والأفضل والأفضل، كل هذا مع حس كوميدى ومرح بلا نهاية."

بينما يغرق حوار المخرج رون هوارد فى التفاصيل والتعبيرات المحلية بلغة الشوارع والمرح والسخرية، وهو ما ينعكس على فن كيفية حكى القصة عند هوارد وعند غيره من المخرجين. وستجدهم جميعا يؤكدون بشكل أو بآخر أن أهم أسرار العمل السينمائى هو كيفية حكى القصة/How to Tell a Story. هنا يكمن إبداع المخرج وقيمته بالمقارنة لغيره، وكيف يختلف فن الحكى فى كل فيلم عن الآخر عند المخرج الواحد. ويرغم أنه يبدو أحيانا أنهم يتناولون تفاصيل صغيرة، فإننا سنجدها فى النهاية تؤدى إلى حدث كبير، مثلما قام رون هوارد بتحويل تجربته الحياتية إلى إبداع لتكون أساس فيلمه "الأبوة".. ١٩٨٩. وأحيانا ما تجذبنا المفاتيح الصغيرة إلى التعامل مع قضايا قومية بلغة عالمية تتجاوز حدود المحلية؛ لهذا اختار هوارد اسما غريبا لفيلمه ليصبح "جانج هو Gung Ho" ١٩٨٦، وهو تعبير صينى شائع يعنى هيا نعمل معا، حيث يقول: "أعتقد أن النقطة التي كنا نود طرحها، هى أن العالم أصبح صغيرا ويجب علينا أن نتعلم العمل سويا، نتعلم قبول اختلاف الثقافات، والعثور على أرض مشتركة لنبنى فوقها. هذا هو لب القضية التى تنشدها القصة." كما سنجد سمات مشتركة بين هؤلاء المخرجين الكبار، من أهمها تميزهم بذاكرة بصرية تحليلية دقيقة. وهو ما يرسم لنا بدايات اسكتش تقريبى لمحاولة الإجابة على تساؤل "من هو المخرج؟". ويحاول المخرج ديفيد زوكر، على سبيل المثال، تفسير هذه المهمة على طريقته ويقول: "لأن مهنة الإخراج تتعامل غالبا مع حل المشكلات. عليك أن تجرب أولا الخطة الأولى، وبعدها تجرب الخطة الثانية البديلة، ثم الخطة الثالثة". بينما يصرح هوارد: "لهذا لم أستغرق زمنا طويلا لأدرك أن المخرج هو الشخص الذى يسكن كل مكان ويلعب مع أى إنسان. هنا يكمن سر المهنة. هنا يكمن موضع الدهشة. وفكرت أن هذا الأمر يناسبنى تماما." وبغض النظر عن الوقوف أمام استشهادات بعينها وعبارات صريحة، فالحقيقة أن كل كلمة من كلمات هذا الكتاب تحاول الإجابة على هذا التساؤل نظريا وعمليا. ومع تعدد الحكايات والمواقف والأحداث، سنجد أن "تعلمت" و"اعتقدت" و"فكرت" و"رأيت" تعد من أكثر الأفعال المستخدمة عند كل مخرج. حاول كل منهم البعد عن اليقين قدر المستطاع، حتى يظل يعتقد ويتصور ويظن ويرى ويستوعب؛ ليظل على قيد الحياة ويتعلم الجديد باستمرار.

من هنا يعرض المخرجون مراحل البناء الفكرى التى مروا بها فى العديد من المواقف، والحقيقة أنه من الصعب على أى شخص شرح خطوات تفكيره قبل اتخاذ أى قرار؛ لأن هذا يتطلب قدرا كبيرا من الوعى والانشطار ليكون داخل وخارج الصورة فى وقت واحد، كما يتطلب شجاعة كبيرة تصل إلى حد التهور أحيانا، لأن هذه المراحل الفكرية تؤدى إلى الإنجازات والسعادة أو الإخفاقات والأخطاء، لكنهم فى النهاية يعترفون ويتفاخرون بهذا وذاك، ولا ينكرون معظم الأحوال دون الاحتماء وراء ساتر الخجل. يحكى المخرج سبايك لى، عن فيلمه "إنها تستحق ذلك" ١٩٨٦ ويقول: "تملكتنى سعادة شديدة بسبب فيلم إنها تستحق ذلك، لكن من بين الأفلام العشرة التى قدمتها، يعد هذا الفيلم أصعب الأعمال التى أشاهدها؛ لأن بعض نواحى التمثيل سببت لى إزعاجا وأنا أتحمل اللوم الكامل على ما حدث. كل مرة تجد فيها ممثلا سيئا فى فيلم سينمائى، تتأكد أنها غلطة المخرج. إما أنه لا يوجد إخراج من الأساس، أو أن المسئول عن اختيار الممثلين اختار أشخاصا غير مناسبين. فى هذه الحالة أعتقد أن السبب هنا يرجع إلى انعدام خبرتى كمخرج." كما يقول سيدنى بولاك عن فيلمه "الخيط الرفيع" ١٩٦٥: "من بين الأخطاء التى وقعت فيها فى إخراج فيلم الخيط الرفيع هو عدم السماح بوجود فوارق بين السينما والتليفزيون" .

من أهم أركان الإجابات على سؤال "من يكون المخرج؟" هو كم الأمثلة التى تطوع المخرجون بحكيها عن الكواليس العملية التقنية، والتى تعد دروسا مستفادة فى التفكير والتنفيذ أثناء تصوير المشاهد، أى أنهم يطرحون المشكلة والحل ونتيجة هذا الحل. وأمر طبيعى أن يتناول المخرجون علاقاتهم بكتاب السيناريو المختلفين، وأيضا علاقتهم بالممثلين الصغار والكبار متعددى المواهب والأساليب. وهو ما يعد نموذجا عمليا أيضا على كيفية رؤية المخرج لموهبة الممثل وكيفية إدارته لها، وتحاشى الجوانب السلبية فى شخصيته واحتواء لحظات الجنوح بقدر المستطاع، وما أكثرها. يستلزم كل هذا بالضرورة مراعاة الدقة المتناهية فى اختيار الممثلين، ومدى علاقة هذه الدقة بنجاح العمل ككل. لهذا يقول چيمس كاميرون: "يجب أن تكون صاحب عين أخرى شريكة للممثلين.

وهذا ما ينطبق على أى ممثل، وليس النجوم وحدهم. كل إنسان يظهر فى لحظة من فيلمك، مهما كان دوره صغيرا، له أهمية مثل كل الآخرين فى الفيلم. فأنا أرى أن الفيلم مجموعة من اللحظات الصغيرة." ويؤكد المخرج الكبير روبرت وايز هذا المبدأ الجوهرى بمرادفات أخرى: "دعنى أقول إننى أعتقد أن أى مخرج سيعترف بكل أمانة أن ثمانين بالمائة من إنجاز العمل يرجع إلى اختيار الممثل المناسب للدور المناسب." وفى المقابل تحفل صفحات الكتاب بآراء الأطراف الأخرى فى العملية الإبداعية أى الممثلين أنفسهم، واشتراكهم فى احترام المخرجين الذين يبحثون عندهم بشعور عميق صادق بالأمان التام. لكن هذا لا يمنع بالطبع اجتهاد الممثلين فى استغلال الفرص بذكاء، أضف إلى ذلك المناقشات المستفيضة التى يطرحها الكتاب عن حدود حرية الارتجال.

ثم نصل إلى الأطراف الأخرى المشاركة فى العملية الإبداعية، عندما يناقش المخرجون دور وكلاء الأعمال فى صناعة السينما، ودور الشركات والاستوديوهات وسطوتها وقدرتها على تغيير المسار. إنهم يستعرضون نماذج إيجابية مؤثرة فى دعمهم، بالتالى من حق فنان كبير مثل روبرت وايز التركيز على ذكر ستوديوهات آر كى أو/ RKO، هو اختصار لاسم شركة (Radio-Keith-Orpheum) للأفلام. وهى شركة أمريكية للإنتاج والتوزيع تم تأسيسها فى عام ١٩٢٩، سميت فى بداية الأمر (Radio Pictures Inc.)، ثم سميت بعد ذلك (RKO Pictures Inc.). كانت هذه الشركة واحدة مما يطلقون عليها أكبر خمسة استوديوهات رائدة فى هوليوود فى العصر الذهبى. كما ساق المخرجون نماذج سلبية مؤثرة فى إفساد الفيلم، سواء من ناحية التدخل فى التنفيذ أو الإهمال الشديد فى التسويق؛ ليبرز فى النهاية صراع رؤوس الأموال مع أفكار المخرجين التى تتعدى حدود الميزانية. يختلف المخرجون فى توجهاتهم، لكن يتفق معظمهم ممن يمارس كتابة السيناريو أيضا على قرارهم الحازم بضرورة تحملهم مسئولية إخراج أفلامهم بأنفسهم فى أقرب فرصة حتى تصبح أفلامهم بالفعل، لأن ما يرونه يعرض على الشاشة فى أفلامهم التى يخرجها غيرهم لا يمت لهم بصلة فى الفكر والرؤية. ناهيك

عن معاناتهم جميعا فى تحويل حلم أفلامهم إلى حقيقة وتجربتهم المكافحة جدا التى تستغرق سنوات طويلة. صحيح أن هناك عصورا سينمائية سعيدة ساهمت فى حصولهم على الفرص الأولى، لكن الأهم من ذلك هو كيفية التمسك بالفرصة، وتعلم الاستفادة بالنجاح وتعلم كيفية الوقوف بعد عرقلة الفشل. كلما تمادى المخرجون فى عملهم، كلما استخلصوا دروسا مهمة فى تعريف مهنة المخرج وكيفية اختيار أفلامهم. يقول سيدني بولاك: "أحاول اختيار مشروعاتى بالطريقة التى أزين بها مكتبا، أو بالطريقة التى أقرر من خلالها، ماذا سأرتدى فى الصباح؟" ويضيف رون هوارد.. "وتوغلت فى سراديب هذا البيزنس بشكل أعمق، واكتشفت أنها لعبة أرقام. إنها منظومة ترتبط بالنجاح أولا وأخيرا." كما يؤكد چورچ لوكاس: "إن غرفة المونتاچ هى المكان الذى يخرج فيه الفيلم فعليا. أما أى شىء آخر فهو تجميع للمادة الخام." يعتبر هذا الكتاب ورشة عمل نظرية عملية لكل من يهتم بمهنة الإخراج، فالأساتذة كبار والاشتراك مجانى والمتعة متوفرة لمن يحب التوغل داخل كواليس صناعة السينما، لكن عليه أن يتحملها بمفاجآتها وتقلباتها وحلاوتها ومرارتها.

د. نهاد إبراهيم

مقـــدمة

كانت المقابلات التى تضمنها هذا الكتاب موجهة إلى الحلقات التليفزيونية التى تحمل عنوان "المخرجون" (قناة إنكور موفى/ Encore Movie Channel). وقع الاختيار هنا على الثلاث عشرة مقابلة الأولى لتكون محتوى كتاب "المخرجون / كلاكيت أول مرة"، على أن يليها كتاب كلاكيت ثانى مرة فى الربيع؛ ليتضمن هو الآخر ثلاث عشرة مقابلة أخرى. فى الوقت الحالى تم تصوير الحلقات الست وعشرين بالكامل، وقد سجلنا حوالى ثمانين ساعة على شرائط ڤيديو. يستغرق زمن كل حلقة ساعة، وهى تبرز مخرجا واحدا جنبا إلى جنب مع الضيوف، بالإضافة إلى الاستخدام الواسع لمقاطع سينمائية من أفلامهم. ومع ذلك هناك خمس وعشرون دقيقة فقط من حديث كل مخرج، هى التى امتلأ بها فعليا زمن الساعة الكاملة للحلقة. وقد خطر لى أن المتحمسين للسينما ومتفرجى السينما، بالتوازى مع دارسى فن السينما، لا يمكن حرمانهم من فرصة القراءة والتعلم من كل ما يمكن أن يقوله كل مخرج من هؤلاء المخرجين الرائعين فى حديثه أو فى حديثها المتكامل. من هنا كان مولد هذا الكتاب.

طوال حياتى العملية وأنا مرتبط بإنتاج السينما والڤيديو. يرجع اهتمامى بالسينما ومخرجى السينما إلى أيام، كنت أعتقد فيها أننى أملك ما يجعلنى مخرجا سينمائيا. وقد قمت فى واقع الأمر بكتابة وإخراج سبعة أفلام روائية قصيرة، ذهبت كلها فى طى النسيان بجدارة. ومن حسن الحظ أننى وجدت ضالتى فى كتابة وإنتاج الأفلام التسجيلية، ويمكننى أن أخبركم بكل أمانة أن أكثر المشاريع التى شاركت فيها إثارة ونجاحا هى حلقات "المخرجون"، هذا المشروع الذى ابتكرته من بنات أفكارى.

الأفلام سحر والمخرجون الذين يبدعونها هم السحرة. أنا أؤمن بصدق أن المخرجين الذين يحققون نجاحا هم أعضاء سلالة متفردة ونادرة. حتى تنخرط فى بيزنس

السينما لابد أن تعاني تحسبات عنيدة لن تجد لها مثيلا في أي بيزنس آخر؛ لأن إخراج فيلم يجعل المسألة ليست سهلة، هذا مع استخدام الألفاظ الرقيقة. كل المخرجين الذين أجريت معم مقابلات سيخبرونك أنه من الأفضل أن تكون ماسوشيا ولو بقدر، لأن العمل صعب جدا إلى أقصى درجة. هل سمعت يوما مقولة "كنت موفقا تماما بفضل فيلمك السابق؟"، ومع ذلك كل مخرج من هؤلاء مهووس بعمله، وربما لهذا السبب ينفذونه على أحسن ما يكون.

أود أن أوجه الشكر إلى صديقي العزيز ميلت فيلسن. أثناء كتابتي هذه السطور يعيش ميلت عامه السابع والثمانين، وها هو يسير بالعكس نحو عامه السبعين؛ إن أمامه الكثير ليعيشه. إنه حالة استثنائية اقتحم مجالا استثنائيا بصفته منتجا (ناقوس زجاجي، حمى ليلة السبت)، وهو عضو مجلس إدارة نشط في رابطة مخرجي أمريكا، كما أنه المشرف على المعاش المقدم من دي جي إيه أو رابطة مخرجي أمريكا وبرنامج المعونة الاجتماعية. إن ميلت هو من فتح لي الأبواب وتكرم بالموافقة على الخروج من عزلته ليلعب دور المنتج المنفذ للحلقات.

من كل قلبي أتوجه بالشكر إلى كل المخرجين الموهوبين المدهشين الذين شاركوا وتطوعوا بوقتهم الثمين، إلى جانب ما يزيد على مائة وخمسين من ممثلي هوليوود ومؤلفيها ومنتجيها ومصوريها، الذين ظهروا كضيوف في الحلقات التليفزيونية. كما أتوجه بخالص شكري إلى المخرج روبرت وايز، الذي سمح لنفسه أن يكون "ضحيتي" الأولى. ولولا رغبة بوب في المشاركة، لساورني شك بالغ في قدرتي على النهوض بهذا المشروع وانتشاله من العدم ليرى النور. لقد أضفت مشاركته علينا المصداقية التي كنا نحتاجها لنبدأ المشوار. كان الحظ حليفي بما يكفي في هذا المشروع لأصبح صديقه.

كان من الضروري التدخل ببعض التنقيح لتحويل المقابلات التليفزيونية إلى صفحات هذا الكتاب. ومع ذلك حاولت الحفاظ على الحوارات الأصلية بكل طاقتي.

روبرت چي. إيمري

(١)

أفلام روبرت وايز

ولد روبرت وايز فى العاشر من شهر سبتمبر عام ١٩١٤، فى ونشستر بإنديانا. هو الأصغر بين ثلاثة أشقاء، انتقل إلى لوس أنجلوس وهو فى التاسعة عشرة من عمره، وبدأ العمل فى استوديوهات "آركى أو" للأفلام فى مهنة اقتنصها له شقيقه.

اقتحم وايز صفوف المخرجين بعد قضاء فترة فى التدريب على مهنة المونتير. وقد ظهر اسمه موثقا بعد إنجازه مونتاچ اثنى عشر فيلما، لكن أبرز مهامه التى أنجزها فى فن المونتاچ كانت مع أورسون ويلز فى فيلم "المواطن كين"، الذى يعتبره الكثيرون أعظم الأفلام السينمائية على مر الزمن. ثم استكمل مشوار المونتاچ مع فيلم آخر من أفلام أورسون ويلز، "آل أمبرسونز العظماء"، كما قام بإخراج بعض المشاهد الإضافية فى الفيلم، بينما كان ويلز ينجز مهمة ما فى البرازيل.

حصدت أفلام وايز سبعة وستين ترشيحا لجوائز الأوسكار، بينما فازت فعليا بتسع عشرة جائزة. وتم ترشيح وايز نفسه إلى الجائزة سبع مرات، فاز فيها بأربع جوائز أوسكار. وقد أعلن عن فوزه بالأوسكار مرتين متتاليتين، كأفضل مخرج ومنتج لأفضل فيلم فى العام، وكانت هـذه الجوائز من نصيب فيلمين مصنفين كأفضل الأفلام الكلاسيكية فى كل الأزمان، الأول هو فيلم قصة الحى الغربى (شاركه الإخراج چيروم روبنز)، والثانى هو فيلم صوت الموسيقى.

كم هائل من الأوراق كُتب عن هذا الرجل الذى احتل مكانة مرموقة فى الصناعة، ويعد واحدا من أكثر فنانى هوليوود إنتاجا. كما يعرف كواحد من أكثر الرجال تهذيبا فى هوليوود، وهو لقب يستحقه عن جدارة. لقد منح وقته كله لصالح الصناعة بلا كلل ولا ملل، ولصالح توجيه شباب المخرجين أيضا. أضف إلى ذلك مشاركاته الإيجابية التى أبرزت اسمه مع رابطة المخرجين فى أمريكا، والمعهد الأمريكى للسينما، والمجلس القومى للفنون، ودار المسنين والمستشفى التابع لصندوق السينما والتليفزيون، ومدرسة يو إس سى للسينما والتليفزيون، ومتحف الفنون الحديثة (نيويورك)، والمهرجان القومى التعليمى السينمائى (أوكلاند)، وأكاديمية فنون وعلوم السينما[١].

"كان غالبا أنشط المخرجين، وواحدا من أكفأ الذين شهدتهم صناعة السينما. لم يصور الكثير من المشاهد الزائدة، ولم يحم نفسه بتصوير عدد كبير من اللقطات الأخرى. كان يعرف تماما ماذا يفعل، وقد أبدع أفلامه بجهد واقتدار صانعا هارمونى عظيما فى موقع التصوير".

روبرت ميتشوم – ممثل

(١) روبرت وايز هو أول مخرج حاورته فى الحلقات التليفزيونية؛ لهذا سيظل مؤلف هذا الكتاب يشعر بالامتنان إلى الأبد.

الحـــوار

جئت إلى هوليوود فى شهر أغسطس عام ١٩٣٣، وبدأت العمل فى استوديوهات "آر كى أو" للأفلام فى الشهر التالى مباشرة، ومن وقتها لم أتوقف عن العمل فى هذا البيزنس منذ أكثر من ستين عاما حتى الآن. لم أكن أعرف ماذا سيحدث لى عندما وصلت إلى هوليوود. لم يكن لدى أى فكرة عن مسار مستقبلى، والآن عندما ألقى نظرة إلى الوراء أجدنى لا أعرف أين ذهبت الستون عاما وأكثر التى قضيتها فى السينما. يبدو أنها قد تلاشت.

نشأت فى إنديانا فى بلدة صغيرة يسكنها حوالى اثنى عشر ألف نسمة، وقد اعتدت هناك الذهاب للفرجة على الأفلام. فى البلدة كانت تقف ثلاثة دور عرض سينمائية، وبقدر امتلاء الأموال فى جيبى، بقدر عدد المرات التى أذهب فيها للمشاهدة. وقد تملكنى الإحباط لانسحابى من الكلية. كنت قد خططت لأنال منحة دراسية، وأدرس عاما واحدا بكلية فرانكلين بجوار أنديانابولس. واضطررت لاقتصاد كل أحلامى. كان هذا منتهى الإحباط بالنسبة لى، كل شىء أصبح فظيعا، واقتربت أعمال والدى من حافة الهاوية. لم أستطع الالتحاق بفرانكلين. ومع ذلك تحولت الأمور لتكون سبب سعدى فيما بعد؛ لأن شقيقى الأكبر ديف الذى يكبرنى بسبع سنوات، جاء هنا إلى لوس أنجلوس فى نهاية العشرينيات. وكان يملك نوعا من شهوة التجوال، وقد بدأ حياته عاملا صغيرا فى استوديوهات آر كى أو. وفى صيف عام ١٩٣٣، شق طريقه إلى مكتب الحسابات مجال عمله الأساسى. واتخذت عائلتى قرارا أننى إذا لم أتمكن من العودة إلى الكلية، فيجب علىّ اللحاق بديف لعله يساعدنى فى العثور على عمل لأكسب قوت يومى.

نداءات لوس أنجلوس

رتب لي ديف موعدا مع رئيس قسم المونتاج باستوديوهات آر كي أو، وقد حدث أنه رحب بالأمر، وقال إنه يمكنه توظيف فتى صغير متلهف على العمل. وقتها كنت لم أبلغ التاسعة عشرة من عمري بعد. التحقت بالعمل في قسم شحن الأفلام، وتوليت مسئولية حملها إلى حجرة العرض للمنفذين ليلقوا عليها نظرة، وكانت هذه أول وظيفة شغلتها في عالم السينما.

رحت أتجول وأشاهد كما كبيرا من الأفلام بمختلف مراحلها وعيناى مفتوحتان عن آخرهما، لو تعرف ما أعنى. في مرة من المرات ذهبت إلى أحد المكاتب، وكان يقف في الخارج رجل قصير ضئيل مكتنز يرتدى ملابس بيضاء ذات قماش خشن وقميصا أبيض، يضع نظارة سميكة للغاية ويتحدث إلى سيدتين، ترتديان البنطال والتنورة مع مظلتين في نسيج ملابسهما تلف العنق للحماية من الشمس، يا له من مشهد فاتن. كان الرجل يتحدث معهما بكل حيوية ونشاط. مررت بجوارهم، وكأنني أتجول بلا هدف، لأراقب هذا المشهد، بعدها وصفت ما حدث بالحرف إلى بعضهم، فقالوا: "لابد أنه المخرج جورج كوكر، يتكلم مع كاثرين هيبورن وجوان بانيت. إنهم يصورون فيلم سيدات صغيرات." سنوات عديدة مرت وبعدها قلت لجورج إنه أول مخرج سينمائي أراه وجها لوجه في حياتي.

بعدما خرجت من غرفة الشحن، لمحني بي. كي. وود، رئيس قسم مونتاج المؤثرات السمعية في ذلك الوقت، وتصور أنني ربما أملك بعض الإمكانات، وطلبني للعمل معه لأصبح مونتير مؤثرات صوتية. واستغرقني هذا العمل على مدى فيلمين. وبعد ذلك أصبحت مونتيرا للموسيقى، وظننت أن ذلك أفضل. لكن مر عامان ونظرت حولي فوجدت أن هناك رجالا يقومون بهذا العمل منذ عشرين أو خمسة وعشرين عاما، وأدركت أن هذه هي النهاية الميتة، وأنني لا أريد أن أتوقف هناك. ذهبت إلى رئيسي چيمي ولكنسون وطلبت منه الانضمام إلى طاقم عمل الفيلم، حتى أصبح مساعد مونتير سينمائي. وكان من حظي العمل مع مونتير أستاذ في مهنته، سمح لي أن أتقدم في

خطوات العمل بكل ما أملك من سرعة. وشاركته العمل فى آخر ثلاثة أفلام، وتحملت مسئولية الكثير من الأمور، حتى إنه صمم على وضع اسمى معه. من هنا تم الإعلان عن اسمى ضمن فريق العمل فى فيلم "أحـــدب نوتردام" وفيلم "فتــاة الطريق الخامس" وفيلم "القلاع".

فى هذا الوقت كانت حجــرات المونتـــاچ بسيطة تماما، تملؤها المقــاعد الطويلة فى كل جانب مع آلة ماڤيولا عتيقة الطــراز. أنا الآن أستدعى إلى الذاكرة عام ١٩٣٤ أو ١٩٣٥، حيث كانت تجلس الماڤيولا على نوع من المنصة الخشبية مع توجه الصورة فى جانب، بينما الصوت فى الجانب الآخر. ومهمتك الآن أن ترفقهما سويا، على أن تدور صورتك فى اتجاه واحد أمام منظار الماڤيولا الصغير، بينما تراك الصوت الخاص بك يدور على الجانب الآخر. هناك فوق المقعد الطويل تمتلك آليات الإعادة، مع آلاتك التى يمكنك من خلالها عمل التزامن بين صورتك وتراك الصوت. يمكنك أيضا وضع علامة على الفيلم وقطعه. كانت هذه هى الأيام التى سبقت ظهور الشريط، بالتالى يمكنك الحصول على بكرة كاملة بالاثنين معا، ثم تنزل فى نهاية القاعة وتلصقهما بيدك فوق جهاز اللصق الساخن.

عملت مساعد مونتير فى فيلم واحد أخرجه چورچ ستيڤنز، لكن لم تتوفر لى الكثير من وسائل الاتصال المباشر معه فى تلك الأيام. ومع ذلك تعلمت منه. تعلمت أهمية المخرج، وكيف كان يتسم بالحيوية والقتال، تعلمت منه أصول المهنة، وقد استغرقت بعض الوقت لأرتب كل هذه الأشياء معا. چورچ ستيڤنز سنيور، ويلى وايلر، چون فورد، هوارد هوكس، وكل نوعية هؤلاء البشر اعتبرتهم بمثابة آلهة بالنسبة لى على مستوى المخرجين. كنت أتطلع إليهم باستمرار وبلا نهاية، وأشاهد أفلامهم مرة ومرات.

لعنة الناس القطط (١٩٤٤)

سيمون سايمون، كينت سميث، چين راندولف: آن كارتر، إيڤ مارش، چوليا دين، إليزابيث راسل، إرفورد جيدچ، سير لانسيلوت.

كم اشتقت إلى فرصة للإخراج. كان هذا زمن اتجاه الاستوديوهات لتقديم العديد من أفلام بى (B Pictures)، وهى الأفلام ذات الميزانيات القليلة والسيناريوهات القصيرة. فى هذا الوقت كنت أقوم بمونتاج فيلم بى صغير يسمى "لعنة الناس القطط". وقد اضطرب جدول العمل فى يد المخرج بشكل فظيع، واتضح أنهم لا يملكون القدرة على دفعه للإسراع فى العمل. لقد استنفد المخرج كل أيام خطة العمل بالكامل، ومع ذلك لم يصور إلا نصف السيناريو المكتوب فقط. وفى يوم سبت تلقيت مكالمة تليفونية لمقابلة المنتج المنفذ. وأخبرنى أنه يريدنى أن أتولى مهمة الإخراج صباح يوم الاثنين، وكانت هذه هى نقطة الانطلاق، وتحملت مسئولية الإخراج يوم الاثنين صباحا.

حدث وقتها أن مخرجا آخر هو ديك والاس تنامى إلى سمعه أننى الآن فى راحة قصيرة. بينما كان هو منشغلا فى التصوير. واختلس والاس وقتا أثناء تصوير عمله ليهنئنى ويتمنى لى الخير. أبدا لن أنسى جملة واحدة قالها لى: "بوبى، لك عندى نصيحة واحدة فقط. لو شعرت أن المشهد بطىء التنفيذ فى موقع التصوير ولو قليلا، سيتضاعف إيقاع هذا البطء فى حجرة العرض." ولك أن تتخيل أنه أصاب الحق تماما. حاولت كثيرا أن أتذكر هذه العبارة أثناء مشوارى السينمائى، لكننى فى بعض الأحيان كنت أنسى وأفسد كل شىء.

والحقيقة أن بعض الحيرة تتملكنى الآن وأنا أتحدث عن الفيلم الأول للسبب التالى: لقد أعددت كل شىء وقتها لأعود متأخرا فى الليل، وأعمل مع المخرج الذى توليت المسئولية بدلا منه أثناء إبداعه بعض المؤثرات الصوتية. وقتها شعرت بالارتباك من فكرة العمل معه ليلا، وأنا أعلم أننى سأحل محله يوم الاثنين صباحا. لهذا عندما انكشف ارتباكى، قال لى المنتج المنفذ: "بوب، إنه لن يوجد هناك صباح يوم الاثنين لإخراج الفيلم. هناك شخص آخر سيتحمل هذه المهمة. وربما يكون أنت أو أى إنسان آخر، لكنه على كل الأحوال لن يوجد هناك. فما الحل إذن؟". فقلت سأذهب أنا إلى هناك، وهكذا واتتنى الفرصة لإخراج أول أفلامى.

وايـز يقـابل ويـلز

دعنى أخبرك كيف ظهر فيلم "المواطن كين" إلى الوجود. كنت قد انتهيت للتو من مونتاج فيلم يسمى "زوجتى المفضلة"، بمعنى أننى كنت غارقا بين الأفلام. وجاءتنى مكالمة من رئيسى چيم ولكنسون وقال لى: "اسمع يا بوب، أنت تعرف أورسون ويلز جيدا، إنه يعتقد أنه سيخرج هذا الفيلم، كما أنه يملك مكانة مرموقة تسمح له بتصوير مشهدى اختبار أو ثلاثة. لقد انتهى بالفعل من تصوير ثلاثة مشاهد من هذه النوعية، وهم يدركون جيدا أنه يقوم بتصوير الفيلم فعليا، لهذا منحوه الضوء الأخضر ليستكمل ما بدأ ويخرج الفيلم، وهو يطلب مونتيرا آخر".

لقد وفروا لأورسون مونتيرا قديما لديه خبرة ليعمل معه؛ لأنه من المفترض أنه الآن يقوم بتصوير مشاهد اختبار. فذهبت لمقابلته. كان فى منتصف تصوير مشهد على الشاطيء داخل الخيمة. أثناء وقت الراحة جاء لمقابلتى، هذه أول مرة أرى فيها أورسون وقد بدا وكأنه المواطن العجوز كين. دردشنا دقائق قليلة، ووضح أنه استوعبنى كما أنا، كما أننى كنت أمتلك سيرة جيدة فى مونتاج الأفلام، لهذا عندما رجعت إلى هوليوود استدعانى رئيسى وقال: "لقد فزت بها أيها الطفل الصغير." بالتأكيد شعرت بهزة من داخلى. فكرت أنها ستكون حلقة نادرة تماما فى حياتى، وقد كانت.

اشتهر أورسون فى هوليوود بأنه صاحب أكبر عقد استثنائى تم توقيعه حتى ذلك الوقت. يخوِّل له العقد فرض القوى المطلقة على عمله بكل الطرق التى يمكن تخيلها. أظن أنه ظهرت حالة من الاستياء المحدود حول البلدة من قبل المشاهير والمخرجين والمنتجين وآخرين، الذين لم يحصلوا على هذا الكارت بلانش فى عقودهم. لهذا أعتقد أن الكثير منهم كانوا يحسدونه، وينتظرون أن يتعثر ولا ينهى عمله. لكننى لا أعتقد أن أورسون كان يعيرهم اهتماما أو يعى ما يحدث حوله أصلا؛ لأن كل تركيزه انصب على استكمال فيلم المواطن كين. لقد استولى على حياته كلها، ولا أعتقد أنه احتفظ ببعض الاهتمام لأى شيء آخر. وأشك جدا فى تعامل أورسون بكل هذا التركيز مع أى فيلم من أفلامه الأخرى مثلما فعل مع كين. عندما عملنا سويا فى فيلم "آل آمبرسونز العظماء" بعد مرور عام أو يزيد قليلا، ظهرت على السطح أمور أخرى شتتته بعض الشيء.

لقد ظل مشهد موت كين محل جدل كبير فى مناسبات عديدة على مدى سنوات. تدخل الممرضة من الباب، ويظهر كين وقد فارق الحياة، وهنا ظهر السؤال مرات ومرات: مَنْ الذى كان فى الغرفة وسمعه حين قال "برعم الوردة؟" لا أعرف لو كانت هذه المسألة متعمدة من أورسون، بهدف خلط الأمور فقط، أم لخلق بلبلة بين الناس ليتساءلوا أو يبحثوا عنها أم ماذا. أنا لا أعرف. لكننا تقبلنا لسنوات طويلة إمكانية وجود شخص ما يسترق السمع بطريقة ما. لقد انزلقت أقدامنا داخل هذا الأمر فحسب.

حكايات أكثر عن ويلز

كان أورسون حالة استثنائية فى أمور كثيرة. إنه متطرف أيضا. دعنى أقول فى هذه اللحظة إنه كان أقرب ما يكون للعبقرية مقارنة بكل من قابلتهم فى هذا البيزنس. أورسون ويلز نابغة بكل المقاييس، إلا أنه كان مجنونا فى بعض الأحيان. يمكنه أن يفعل شيئا عنيفا، حتى إنك تشاور عقلك لتقول له توقف حتى يتخلى عنه. ثم تنير فى رأسه فكرة رائعة، لدرجة أن فمك يظل فاغرا وتفقد القدرة على السير. كان شخصية مثيرة للغاية، شديدة الاشتعال، تتمنى أن تعمل معها. لكنه كان متطرفا كما ذكرت.

أخيرا أقنعته بعمل تسجيل صوتى بسيط فى نهاية فيلم كين، هذا بعدما ظل يقاوم أسابيع طويلة. أنا لا أعرف لماذا كان يخاف منه. تقريبا اضطررت أن أدفعه داخل باب حجرة الدوبلاج، أضع السماعات داخل أذنيه، وأطلب منه الاستعداد. وبمجرد ما نفذها مرة واحدة، راح يزداد روعة وذكاء، وهذا أكيد، بفضل خبراته السابقة كلها التى اكتسبها من الإذاعة. لكن ماحدث أنه منذ هذه اللحظة، لم يعد تزامن تراك الصوت مع الديالوج الدائر فى موقع التصوير يهمه فى شىء. فلو كان ينوى تصوير مشهد فى أميرسونز وطائرة اخترقت المكان ودمرت اللقطة الحلوة، تسمعه يقول: "سوف نسجلها فى وقت لاحق".

قدم أورسون عرضا إذاعيا بعنوان "آل آمبرسونز العظماء" قبل عام وكان بديعا. وعندما وصلتني أخبار أنه ينوى تقديمه فيلما سينمائيا، سعدت كثيرا لأنني فكرت أنه سوف يبرز جانبا آخر داخل أورسون. ولسوء الحظ تعثر المشروع في بعض المشاكل. ثم انهمك أورسون في تقديم العرض الإذاعي ليدي إستر، وخصص كل أيام الأحد عنده لهذا العمل، حيث كنا نقوم بتصوير آمبرسونز ستة أيام في الأسبوع. كان مازال أمامنا عدة أسابيع على إنهاء الفيلم واندلعت الحرب، وقد كلفت حكومتنا أورسون بالتوجه إلى البرازيل لعمل فيلم عن البرازيليين تطبيقا لسياستنا في حسن الجوار، بهدف ضمان استقطاب دول أمريكا الجنوبية إلى جانبنا في الحرب. وقد وثب أورسون لتنفيذ مهمته. وفي الوقت نفسه رحنا نستأنف تصوير فيلم آمبرسونز.

فجأة هبطت على رأسه فكرة جامحة تمثلت في رغبته في إخراج فيلم آخر قبل الانتهاء من فيلم آمبرسونز. أعتقد أنه كان يدين إلى استوديوهات آر كي أو بفيلم آخر. كان في جعبته سيناريو فيلم يسمى "رحلة داخل الخوف"، وقد وضعه ضمن خطة العمل. ثم منح دولوريس ديل ريو حبيبته في هذا الوقت دور البطولة النسائية، واتخذ قرارا أن الشخص الوحيد الذي سيلعب دور الرجل التركي هو أورسون نفسه. من هنا كان أورسون يصور فيلم آمبرسونز أثناء النهار، بينما يقوم بالتمثيل طوال الليل في فيلم رحلة داخل الخوف. كان يدخل أثناء تصوير فيلم آمبرسونز مهرولا، ولا مانع أن يترنح. أعتقد أنه ظل على قيد الحياة باستخدام كل أنوع المخدرات والأمفيتامين. عندما انتهى من التصوير كان عليه الذهاب إلى واشنطن لتلقي تعليمات بشأن الفيلم البرازيلي، بينما أنا لم أنته من المونتاج معه بعد. فاصطحبت بكرات الفيلم معي إلى ميامي، حيث كان يجهز نفسه للانطلاق إلى أمريكا الجنوبية. قضينا هناك ثلاثة أيام بلياليها في استوديو لإنجاز العمل بالكامل، وبعدها أقلع إلى أمريكا الجنوبية. لقد اصطحبته بكل بساطة إلى الرصيف ليلحق بمركبته المسافرة إلى ريو. سافر أورسون ولم أره بعدها لسنوات عديدة.

عدت أنا وقد انتهيت من الفيلم. أدرجت فى جدولى مهمة إحضار نسخة عمل لعرضها على أورسون فى ريو، لكنهم فرضوا حظرا على أى مواطن مدنى يطير إلى هناك، فأرسلنا إليه نسخة العمل. شاهدها أورسون وبعدها أجرينا مكالمات هاتفية طويلة للغاية عما أعجبه وما لم يعجبه. ومن سوء الحظ أننى فقدت النسخة فى الطريق، لكنه عاد وأرسل لى سبعا وثلاثين صفحة تقترح تعديلات وتنقيحا أكثر. وقد قمنا بالكثير من التغييرات قدر الإمكان، على حسب ما تراءى لنا فى تطوير العمل. فى هذا الوقت بدأت بعض العصبية تسيطر على الاستوديو. لقد أنفقوا أموالا طائلة على هذا الفيلم، ومن المفترض أن ينظموا عرضا خاصا للفيلم على مستوى ضيق. وبالفعل أقاموا العرض لكن المتفرجين لم يعجبهم الفيلم على الإطلاق. لقد تسللوا إلى الخارج كالقطيع. ضحكوا بالخطأ فى مشاهد غير مضحكة. كانت كارثة. وبدأنا إعادة عملية المونتاج بالكامل مرة ثانية، ونظمنا عرضا آخر لتتغير النتيجة إلى الأفضل قليلا. ثم قمنا بقطع العديد من المشاهد، واضطررنا إلى تصوير مشهد إضافى، قمت بإخراجه بنفسى بفضل ما أحمله من خبرات قليلة. وأخيرا وفى العرض الرابع الذى أقيم فى مدينة لونج بيتش واقتطعنا فيه ما بين خمس وأربعين دقيقة حتى ساعة كاملة، جاءت نتيجة العرض مرضية والتزم المتفرجون مقاعدهم حتى النهاية، ولم يضحكوا ولم يغادروا المكان.

لم تتح لى الظروف مقابلة أورسون مرة أخرى حتى عام ١٩٥٣ إلا فى لندن دون بقية الأماكن. كنت هناك أجرى اختبارات مواهب لينضموا إلى فيلمى هيلين طروادة، وأورسون هناك يقوم بالتمثيل فى عمل آخر. التقيته هناك واستمتعنا معا من جديد. كان شديد الدفء والسعادة لرؤيتى. ثرثرنا لبضع دقائق، ثم استدعوه إلى العمل وعدت أنا إلى مهمتى من جديد. وأخبرنى أنه سيمر علىَّ ليرانى حيث أعمل. وعندما جاء كنت مشغولا تماما فى مشهد كبير، ولم يستطع هو الانتظار. ومنذ هذا الوقت لم أره لمدة عشر سنوات.

التحضير لإخراج فيلم سينمائى

انتابتنى حالة من العصبية الشديدة مع تولى مهمة إخراج فيلم لعنة الناس القطط. وسعدت لأننى لن أستغرق أسابيع فى هذا العمل. كنت أذهب إلى الاستوديو فى الرابعة والنصف صباحا بصحبة منظارى الصغير. أتوجه إلى الساحة الفارغة وأفتش عن الأنوار لأرى ما أقوم به. أضبط الصورة وأدون ملاحظاتى عن الطريقة التى سأنجز بها المشهد مع تجهيز مراحله المختلفة. ظللت أتبع هذا المنوال سنوات عديدة، وبعدها استعنت بالقصة المصورة لأداء هذه المهمة. فبقدر ما تبذل من جهد فى التحضير قبل البدء فى التصوير، بقدر ما تحصل على فيلم أفضل، لأن الوقت الثمين وساعة الضغط هما وقتا التصوير الفعلى. ولو انتهيت من تحضير كل شيء يخص فيلمك قبل التصوير، ستجد وقتا أكبر تقضيه مع ممثليك. وستحصد مشاهد أفضل ونتائج أعلى بالمقارنة لو تخليت عن مرحلة الإعداد ولم تمنحها الوقت الكافى. هناك كلمتان مهمتان – المشاركة والتواصل – دائما ما أقولهما للطلاب عندما ألاقيهم فى الجامعات.

دماء على القمر (١٩٤٨)

روبرت ميتشوم، باربرارا بل جيدس، روبرت بريستون، والتر برينان، فيلس تاكستر، فرانك فايلن، توم تولى، تشارلز ماكجرو، كليفتون يانج، تـوم تايلـور، چورچ كوبر، توم كين، باد أوزبورن، زون موراى، روبرت براى.

فى حقيقة الأمر لقد وجد صديقى المونتير أوراق سيناريو مركونة فوق رف استوديوهات آر كى أو، فأحضرها لى وقال: "صديقى، أعتقد أن هذا السيناريو يحمل مقومات طيبة. أنا لا أعرف لماذا يركنونه فوق الرف." وتلقيت الموافقة من المسئولين لصرف أقل مبلغ مالى للاستعانة بكاتب. ووجدنا الكاتبة وقامت بتطوير السيناريو وكان يسمى "دماء على القمر". وأرسلناه إلى المكتب ولاقى إعجابهم. كانت الفكرة أن يتولى صديقى مهمة الإنتاج، على أن أقوم أنا بإخراجه. ثم تدخل اثنان من الوكلاء فى

الموضوع، وحاولا استبعادى من العمل. فقد كانا يريدان عقد اتفاق باستقدام مخرج آخر ونجم فى سلة واحدة معا. لكن رئيس الاستوديو خذلهما وسمح لنا بتنفيذ مشروعنا.

فى الواقع أن الاثنين اللذين أرادا إقصائى عن الموضوع ينتميان إلى وكالتى التى ترعى أعمالى. فبعدما تلقيت الموافقة على إنهاء فيلم لعنة الناس القطط، وقعت عقدا لمدة سبع سنوات مع استوديوهات آر كى أو. بعدها اتصلت بى هذه الوكالة الكبيرة وعرضت علىَّ أن تمثلنى فى أعمالى. وقالوا: "لن نتقاضى منك أى عمولة حتى نطور عقدك إلى الأفضل". ووافقت.. بمعنى أن المذكورين السابقين كانا من رجال هذه الوكالة الضخمة، التى حاولت تسويق مخرج آخر. وكالتى أنا هى التى جاءت بعرض أقل سعر. وقد عرفت كل شيء من خلال صديق. لقد حاولت الوكالة إقناع الاستوديو باستقدام مخرج آخر يتقاضى خمسة وسبعين ألف دولار عن الفيلم الواحد، وهو ما يعنى حصولها على نسبة أكبر من العمولة. أما أنا على الجانب الآخر فأتقاضى الفتات كحبات فول سودانى، مما سيعود عليها بعمولة أقل لو توليت أنا إخراج الفيلم. هكذا كانت تجرى الأمور فى بعض الأحيان. ومن حسن الحظ لم تنجح محاولتهما هذه المرة، واستكملت أنا مشوارى فى إخراج فيلم دماء على القمر.

فى هذا الفيلم كان هناك مشهد معركة داخل بار بين بوب ميتشوم وبوب بريستون، الذى يمثل الشخصية الصعبة فى العمل. فكرت فى تقديم معركة لا تمتلئ بكل دوبليرات البلدة الرائعين، الذين يحطمون المناضد ويلقون بها من الشبابيك وما إلى ذلك. أردت معركة حقيقية تفضى إلى الموت بين هذين الرجلين، مما يعنى أنها لابد أن تكون قريبة أكثر، محكمة أكثر، متوحشة أكثر وأكثر، وتدور فى بقعة ضيقة. وواجهت العديد من المشكلات مع الدوبليرات. لقد أرادوا أخذ راحتهم والتمادى فى تحطيم كل شيء. وبدلا من ذلك كله دفعت ميتشوم وبريستون لتنفيذ المعركة بنفسيهما. لو شاهد الناس الفيلم سيرون معركة حقيقية أقرب إلى الموت ما بين رجلين، يفترشان الأرض، يتبادلان اللكمات، يحاول كل منهما القضاء على الآخر، يبذلان كل ما بوسعهما للانتصار فى المعركة،

وبعد الانتهاء منها يبلغ البطلان قمة الإجهاد. عندما فاز ميتشوم بالمعركة راح يقف على قدميه بصعوبة بالغة. أنفاسه مقطوعة وقد مزقه الصراع تمزيقا. أخبرنى الكثيرون باعتقادهم أنه واحد من أعلى المشاهد تأثيرا فى هذه النوعية من المشاهد التى رأوها فى حياتهم. وهكذا بدأ مفهومى عن المعارك يتحول إلى حقيقة.

آباطرة، مشاهير، وعظماء أكثر وأكثر

خضت فى حياتى الكثير من معارك الضربات القاضية والجولات المتبادلة مع رؤساء بعض الاستوديوهات، أذكر منهم على وجه الخصوص داريل زانوك. بالمناسبة إنه إنسان أكن له كل احترام. كان منتجا ممتازا ومخرجا رائعا.

كنت أحب تصوير العديد من اللقطات التى تتضمن عدة زوايا لمشهد واحد كلما سنحت الفرصة. أعرف أنا مدى روعة امتلاك هذه اللقطات بحكم أننى مونتير سابق. فى هذا الفيلم كان عندى مشهد مهم حول منضدة. ودائما ما تمثل مشاهد المناضد تحديا عظيما للمخرجين. خططت لهذا المشهد بكل دقة، مستخدما أنواعا معينة من الديكورات، وأنا مدرك تماما المراد منها. وكان داريل يراقب تدفق العمل بإيقاع مندفع، فكتب لى ملحوظة قوية جدا تخبرنى أن كل شىء لابد أن يتوقف على الفور. وقال: "شاهدت مشهد منضدة الإفطار، وقد قمت بتصوير لقطات زائدة أكثر من اللازم، يجب أن تتوقف وإلا سأتخذ بعض الإجراءات"، بما يعنى استبعادى كمخرج للفيلم. فجلست وكتبت له مذكرة، وشرحت له كيف خططت للمشهد بالتفصيل، وأسباب استخدام الزوايا المختلفة، وأنه لا توجد مشاهد زائدة نهائيا، وكيف سأستخدمها كلها، ومن وقتها لم أتلق منه ملحوظة أخرى. فقد أراحت المذكرة أعصابه.

بالرغم من قلة الخبرة التى اتسم بها بعضهم، فإن الرجال الذين أداروا الاستوديوهات فى هذه المراحل المبكرة كانوا يحبون الأفلام. لقد نشأوا فى أحضانها. ربما لا يعبرون عنها بأفضل المصطلحات الرقيقة، لكننى أعتقد أنها أحد الاختلافات

بينهم وبين رؤساء الاستوديوهات الحاليين. أنا لا أعرف الكثيرين ممن يديرون الاستوديوهات هذه الأيام. لا أدرى كم شخصا منهم يجرى الحب النقى للفيلم السينمائى فى عروقه، هذا الحب الذى كان يملكه لويس بى. ماير وهارى كون وچاك وارنر.

يوما ما جاءتنى الفرصة لأذهب إلى بيت چاك وارنر؛ لأجرى هناك المحاولة الأولى لمونتاچ فيلم من إخراجى. كان عنده غرفة عرض جميلة محشوة بسيناريوهات مربوطة للأفلام التى قدمها. سرت إلى الداخل ونظرت إلى بعض العناوين، واستدعت ذاكرتى روعة سلسلة الأفلام التى أنتجها. وقد أدهشنى ما رأيت كثيرا.

لكن كما قلت كان هؤلاء الرجال يحبون الأفلام. أذكر حينما كنت مرتبطا بعقد مع فوكس - عقد ليس احتكاريا - وأعطانى زانوك سيناريو سيقوم بوب باكستر بإنتاجه، قرأت السيناريو ورأيت أنه جيد. لكننى لم ألمح فيه أى شىء استثنائى أو غير معتاد، لم أجد الحماس الكافى لإخراجه. فأبلغت السيد باكستر أننى حقيقة لا أشعر برغبة فى إخراجه. وجاءتنى مكالمة من زانوك، وبالطبع توقعت ما سيحدث. قال زانوك: "أفهم أنك لم تُعجَب بالسيناريو." فقلت.. "ليس الأمر أنه لا يعجبنى، لكننى لا أشعر فيه بأى خصوصية. أعتقد أنه سيستغرق وقتا طويلا، وجهدا ومالا وأنا أحب أن أقوم بشىء أكثر إثارة." فقال: "حسنا يا بوب، أنا أعمل فى هذا البيزنس منذ زمن طويل"، وأضاف: "أظن أنك إذا تلقيت فيلما واحدا من كل ثلاثة أو أربعة أفلام يثير حماسك بالفعل، ستكون محظوظا جدا". واستكمل كلماته: "عندى برنامج متكامل للأفلام التى سيتولاها الاستوديو. يجب أن أنتهى من مسألة التوزيع، وأنا حقا أتمنى أن تخرج هذا الفيلم." فقلت له: "طالما أنت تعرف شعورى ناحيته، سأقوم بإخراجه ولن أبخل عليه فى شىء".

كل هذا لم يعد له وجود تقريبا. أنا أتحدث عن زمان أيام كانت الاستوديوهات تملك قوائم كبيرة من العقود، وكل استوديو يقدم خمسين أو ستين فيلما فى العام الواحد. لقد كانت الاستوديوهات تختزن إحساسا عظيما بالاستمرارية، ولديها ممثلون ومؤلفون

ومخرجون والكل مرتبط بعقود معها. لكن - كما تعلم - كل شيء تغير. في الوقت الحالي تعيش الاستوديوهات خالية الوفاض من البشر المتعاملين بعقود، وأي شخص، باستثناء من يحتاج إلى عمل، له حرية الاختيار. لو عرض الاستوديو مشروعا عليك الآن، سواء كان يعجبك أو لا يعجبك، ستقول نعم أو لا. أما آخر العقود التي وقعتها فكانت مع إم جي إم. لقد أخرجت لهم فيلم الطاقم التنفيذي ١٩٥٣. ثم سافرت خارج البلاد لإخراج فيلم هيلين طروادة مع وارنر بروس. ظهر فيلم الطاقم التنفيذي وحقق نجاحا، فاستدعتني إم جي إم لأوقع عقدا معها. وبالفعل وقعت عقدا لمدة ثلاث سنوات متتالية. وقد أنهيت هذا التعاقد قبل استكماله حتى النهاية. كان لزاما عليَّ إخراج فيلم آخر لحسابهم، وكان هذا آخر عقد في حياتي. كل أفلامي الأخرى كانت اتفاقات فردية. كل الأشياء اخترت أن أقوم بها. لم أضطر لعمل شيء دون إرادتي.

المكيدة (١٩٤٩)

روبرت رايان، أودري توتر، چورچ توبياس، آلان باكستر، والاس فورد، بيرسي هيلتون، هال بايلور، داريل هكمان، كيني أوموريسون، چيمس إدواردز، ديڤيد كلارك، فيليب باين، إدوين ماكس.

انتهيت من فيلم دماء على القمر، واستدعاني رئيس الاستوديو في مكتبه وقال: "عندي هنا سيناريو، وأعتقد أنه يمكن أن يثير اهتمامك." ألقى به إليَّ وكان سيناريو فيلم "المكيدة". ذهبت لأقرأه في الحال وانجذبت إليه بلا جدال، وقعت في غرامه؛ فطلبته على الفور وقلت: "أريد أن أخرج هذا العمل." تم اختيار روبرت ريان ليلعب دور البطولة، لكننا اضطررنا إلى بعض التأجيل لأن ريان كان يقوم بتصوير فيلم آخر في استوديو آخر. فتوفر لنا الوقت لتخطيط تجهيزات ما قبل الإنتاج. وحدث أن اشترى هوارد هيو الاستوديو وعلى الفور جمَّد كل شيء، بالتالي أوقف كل ما أعددناه بشأن فيلم المكيدة، واستغنوا عن خدماتي. كانت عقودنا تتضمن فترة من الوقت يمكنهم فيها الاستغناء عن خدماتك وعدم الاستعانة بك. كل ما كنت أريده هو العودة إلى الاستوديو

لأبدأ العمل في هذا الفيلم. لقد تناثرت المظلة الكبيرة إلى أجزاء صغيرة لأن عجلة الإنتاج توقفت. لكن بما أننا تكاتفنا معا بقوة، تطورت الأمور إلى الأفضل، وكان من السهل العودة للإنتاج، ومنحونا الضوء الأخضر لاستئناف العمل.

إنها ليست قصة حديقة ماديسون سكوير ولا مباراة بطولة، بل ساحة بلدة صغيرة بمقاتلين من الدرجة الثالثة اتخذوا مواقعهم في بنسلفانيا. كنت أريد القبض على هذا الإحساس. فكلفتهم أن يجدوا لي ساحة قتال قديمة تشهد معارك مشتعلة في مدينة لونج بيتش، وعليّ أن أذهب إلى هناك لمشاهدة ليلة تدور فيها معركة. ولابد من الوصول هناك قبل أي شخص آخر. سأشاهد المقاتلين وهم يدخلون وأراقب توافد المدربين وتصرفاتهم، مع تدوين ملاحظات حول ملابسهم. ليلة كاملة قضيتها في حجرة الملابس لأراقب كيف يهندم المقاتلون أنفسهم، كيف يخرجون إلى المعركة وكيف يعودون، ربما منتصرين، وربما مهزومين بالضربة القاضية. أمضيت المساء كله هناك أتشرب التفاصيل قدر المستطاع حول الجو، البيئة، الإحساس بالمكان قدر استطاعتي. في اليوم التالي ذهبت إلى هناك وجلست في المقدمة أراقب المقاتلين والمدربين والبدلاء. درست كل هذا ودونت ملاحظاتي.

كانت المرة الأولى التي نستخدم فيها عدسة الزووم والقصة المصورة؛ فاكتمل لدينا اسكتش للديكور وتصور للترتيبات، وتكونت لدينا خطة، استخدمنا هذه الأدوات في تصوير كافة المشاهد باستثناء المعارك. لا يجب أن تنفذ المعارك بهذه الطريقة، لأن المشاركين فيها سيجرون البروفات ويلقنون التصميم الحركي قبل أن تبدأ في التصوير بأي حال، فكل ما عليك أن تتفرغ لتصوير المعارك بعدد كبير من الكاميرات.

يوم توقفت الأرض (١٩٥١)

مايكل ريني، باتريشا نيل، هيو مارلو، سام چاف، بيلي جراي، فرانسيس باڤير، لوك مارتن، درو بيرسون، فرانك كونروي، كارلتون يانج، فاي روب، إيديث إيڤانسون، روبرت أوسترلو، تايلور ماكڤي، چيمس سيي.

أثناء فترة تعاقدى مع شركة توينتيث سينشرى فوكس، تلقيت فى أحد الأيام مكالمة تليفونية من داريل زانوك الذى قال: "أريدك أن تذهب لمقابلة منتج يدعى چوليان بلاوشتاين، أعتقد أن عنده سيناريو ربما يلاقى إعجابك." فذهبت لمقابلة بلاوشتاين الذى لا أعرفه من قبل، وسلمنى فى يدى سيناريو فيلم "يوم توقفت الأرض". وحكى لى موضوعه باختصار. انصرفت وقرأت السيناريو وأحببته، أحببت القضية التى يناقشها، أحببت ما يريد قوله فى طريقة عرضه لمناهضة الحرب. وفكرت أنه موضوع كنت أرغب فى تقديمه من كل قلبى.

أبدى البعض اندهاشهم أن يكون منتج هذا النوع من الأفلام هو زانوك؛ لأنه كان من كبار رجال الجيش. أعتقد أنه كان برتبة كولونيل أو چنرال أثناء الحرب ويدعم العسكرية بكل قوة. يمكننى القول ببساطة إن زانوك من صناع السينما قبل كل شىء. لقد أحب السيناريو والفيلم بأكمله، وفكر أنه عمل رفيع المستوى ولا يحمل أى مشكلة على الإطلاق.

المشكلة الوحيدة التى واجهتنا إلى حد ما، هى كيفية تلقى المساعدات من إدارة الدفاع. كنا نحتاج إلى الجنود وسيارات الچيب وعدد قليل من الدبابات؛ كى تمنحك إدارة الدفاع أى شىء من هذا القبيل يجب أن تسلمهم السيناريو أولا. وبالفعل قرأوا السيناريو وخذلونا تماما. لم يقتنعوا برسالة الفيلم حيث لا يريدون توجيه أى نوع من الاتهام للخطوات العسكرية التى نقوم بها. واضطررنا لإخفاء الأمر بعض الوقت. كان هناك مندوب لشركة فوكس فى واشنطن يعرف طريقه جيدا فى إنهاء الأمور، ولجأنا إلى الحرس الوطنى ولم يجدوا هناك أى عقبة لقبول السيناريو. بالتالى كل الجنود والمعدات التى استخدمناها فى التصوير داخل واشنطن لم تكن جيشا حقيقيا، وإنما دعم مباشر من الحرس الوطنى.

بعد سنوات تكرر الأمر نفسه مع فيلم سلالة أندروميدا. كنا نحتاج إلى طائرة هليكوبتر وبعض سيارات الچيب وأشياء من هذا القبيل. كنا نعرف جيدا أنه يمكننا اللجوء إلى حل الإيجار عند الضرورة، لكننا إذا تلقينا دعما من سلاح الطيران والجيش،

سنوفر على أنفسنا من أربعين إلى خمسين ألف دولار. لقد أعلن الفيلم رفضه الحرب البيولوچية، فلم يلق أى ترحيب؛ بالتالى لم نحصل على المعدات اللازمة.

عند اختيار بطل فيلم، يوم توقفت الأرض، توارد إلى أذهاننا جميعا الممثل الإنجليزى الموهوب كلود رينز. لقد كان ممثلا متقد الذكاء مدهشا، وشعرنا دائما أنه الممثل المطلوب. لكن من سوء الحظ، أو من حسن الحظ، كما اتضح فيما بعد، أنه كان مرتبطا بعرض مسرحى فى نيويورك. فقال داريل زانوك: " لقد عدت لتوى من لندن، وشاهدت هناك ممثلا شابا على خشبة المسرح أعجبنى كثيرا، لم يره مشاهدو السينما هنا من قبل، لكننى أعتقد أنه يمتلك إمكانات طيبة. فقمت بتوقيع عقد معه، وأظن أنك يجب أن تلقى عليه نظرة". واتضح أن اسمه مايكل رينى، وكان بالفعل الاختيار المثالى بالنسبة لنا. إنه ممثل شاب لم يره جمهور السينما على الشاشة أبدا، بمعنى أنه بطل طازج جديد، كما أنه يتمتع بهيئة طويلة دقيقة، باختصار أعتقد أنه كان من الثمار التى فزنا بها عن طريق الصدفة البحتة.

لم يظهر على السطح أى جدل حول إمكانية تصوير الفيلم أبيض وأسود. كنا وقتها فى بدايات الخمسينيات، وقد بدأ تصوير بعض المشاهد بالألوان، لكن على نحو ضئيل للغاية لثمنها الباهظ، ولأنهم كانوا يستخدمون وقتها نظام الألوان الثلاثية المرهقة. إذن لا توجد مشكلة، وعقدت العزم فورا على تقديم الفيلم من البداية بالأبيض والأسود.

الطاقم التنفيذى (١٩٥٤)

وليام هولدن، چوون أليسون، باربارا ستانويك، فريدريك مارش، والتر بدچيون، شيلى ونترز، بول دوجلاس، لويس كالرن، دين چاجر، نينا فوش، تيم كونسيدين، وليام فيبس، لوسيل نوتش، إدچار ستيلى، مارى آدامز.

تولى إنتاج الفيلم الصديق العزيز والرجل الرائع المبدع چون هاوزيمان. كان شريكا لأورسون ويلز فى مسرح ميركرى، وقد حضر لزيارة موقع تصوير فيلم

كين فى نيويورك مرتين، ومن هنا جاءت معرفتى به. لم تجمعنا الأماكن لسنوات طويلة، لكن فجأة وبدون مقدمات تلقيت مكالمة من وكيل أعمالى يخبرنى فيها أن چون هاوزيمان يريد أن يتحدث معى حول إخراج فيلم "الطاقم التنفيذى". لقد تذكر أفلامى مع أورسون وشاهد أفلامى التالية التى قمت بإخراجها، كان چون يملك مهارة شديدة وحساسية مرهفة تجاه السيناريو، التأليف، اختيار فريق الممثلين، وكل تفصيلة رفيعة تتعلق بالإخراج السينمائى. إنه دائما يعيش بكل جوارحه فى الأفلام التى ينتجها بدون أن يلزم المخرج بأى شىء، بدون أن يتلصص عليه، بدون أن يحرجه باقتراحات بديلة أو أى شىء من هذه الأمور. كان يقدم الدعم للمخرج بكل السبل الممكنة.

جاء قرار تقديم فيلم "الطاقم التنفيذى" بالأبيض والأسود قرارا مدروسا مثلما حدث فى فيلم "يوم توقفت الأرض". لقد أردت أن أخلق داخله إحساسا قويا بالحقيقة والصدق والمصداقية؛ لهذا لم يرد إلى ذهننا أى فكرة أخرى إلا تقديم الفيلم بالأبيض والأسود. هذا قبل ظهور التليفزيون الملون، حيث لم تكن الحاجة إلى نيجاتيف ملون من أجل التليڤزيون أمرا ملحا كما سيحدث فيما بعد.

انضم إلينا من الممثلين وليام هولدن، چوون أليسون، باربارا ستانويك، بول دوجلاس، فريدريك مارش. وسعدت كثيرا بموافقة فريد على لعب هذا الدور. إنه دور غنى بمعنى الكلمة. وفريد ممثل موهوب، لكنه أعلن موافقته على قبول الدور قبل دخولنا لتنفيذ الفيلم مباشرة، وكان يتعرض إلى موجة من النقد بسبب أدائه المفتعل المندمج أكثر من اللازم. وأدركت أنا أن الدور الذى جاء يلعبه شديد الحساسية بالنسبة لنا، مما يتطلب أداء شديد الثراء، وشعرت أنه كلما اقتصد فى الأداء سيصبح ذلك أفضل بكثير. كنت قد تعرفت عليه من خلال مكالمة تليفونية قبل لقائنا وجها لوجه، وتساءلت بينى وبين نفسى كيف سيصل إلى هذا المستوى من الأداء، ووجدته يقول لى: "هل تعرف يا بوب، عندما قرأت السيناريو لأول مرة، فكرت فى كم الروعة والإبداع الذى يمكن أن أفجره مع هذه الشخصية." لقد وقع قلبى بين قدمى، ثم أضاف: "هل تعرف، لقد قرأته مرة أخرى وغيرت رأيى. أعتقد أن أقل جهد أتعامل به مع هذه الشخصية،

سيكون الأقوى تأثيرا على الإطلاق". فقلت له: "فريدي، اسمح لى أن أنحنى وأقبلك لأن هذا ما أريد أن أقوله لك بالحرف". فأجاب: "أنت تعلم أن الممثلين جميعا يميلون إلى الإفراط فى الانسجام والاندماج والتعبير"، واستطرد: "لو وجدتنى تجاوزت حدودى فى أى شىء، من فضلك تعالى واهمس لى فى أذنى بكلمة (أكثر من اللازم)، وسأعود أنا إلى أدراجى".

هيلين طرواده (١٩٥٦)

روزانا بودستا، چاك سرناس، سدريك هاردويك، ستانلى بيكر، نيال ماكچينيس، نورا سوينبرن، روبرت دوجلاس، تورين ذاتشر، هارى أندروز، چانيت سكوت، رونالد لويس، بريچيت باردو، إدواردو شينيلاى، مارك لورانس، ماكسويل ريد.

قمت بإخراج فيلم أو اثنين لحساب شركة وارنر بروس، وذلك أثناء وقت فراغى بين أعمال شركة فوكس، ثم تلقيت مكالمة غريبة من چاك وارنر يخبرنى أن لديه سيناريو هذا الفيلم، العامر بالمشاهد التى دارت فى روما، ويسألنى لو كنت مهتما بإلقاء نظرة عليه. هذا النوع من الأفلام يأسرنى لأن السينما سكوب أصبحت شائعة، وأنا لم أقدم أى فيلم سينما سكوب ألوان حتى هذه اللحظة. وظننت أنه آن الأوان لأقتحم هذا النوع من الأفلام؛ مما أجبرنى على الموافقة. وكان عملا ساحرا بحق.

حوالى عام كامل وأنا أعمل فى روما على هذا المشروع. أبدا لم يكن فيلما سهلا، بل صعب واجهتنا فيه بعض المشكلات، ومع ذلك أعتقد أن النتيجة النهائية جاءت مرضية إلى حد كبير، بالرغم من أنه ليس واحدا من أشهر أفلامى، فإنه بدا ممتعا بما يكفى، وأبدى بعض شباب المخرجين إعجابهم بالفيلم. لقد أخبرنى مارتن سكورسيزى وأوليفر ستون فى مناسبات مختلفة، كيف أثر هذا الفيلم فيهما تأثيرا عظيما. لقد طار به مارتن حتى إنه طلب من وارنر بروس، عمل نسخة جديدة منه ٣٥ مم، وتبرع بها إلى متحف الفن الحديث فى نيويورك. وقد ترك هذا التصرف فى نفسى أثرا طيبا.

تكريم رجل سيئ (١٩٥٦)

جيمس كاجنى، دون دابنز، ستيفن ماكنالى، إيرين باباس، ڤيك مورو، جيمس جريفيث، أونسلو ستيڤنز، جيمس بول، چانيت نولان، شابى چونسون، رويال دانو، لى ڤان كليف، بيتر شونج.

فى هذا الوقت كنت مازلت مخرجا شابا، بينما يعتبر سبنسر تريسى شخصية أسطورية وممثلا أسطوريًا، حتى إننى أصبت ببعض التوتر وأنا ذاهب إليه فى أول مقابلة. تحمل سام زيمبالست مهمة إنتاج الفيلم، وتقابلنا فى مكتبه وتكلمنا عن السيناريو، وقد أبدى تريسى ترحيبا كبيرا بل وحماسا للفيلم، ودردشنا حول بعض النقاط فى السيناريو. حتى هذه اللحظة لم يكن بين أيدينا إلا فصلان بالعدد. كان مايكل بلانكفورت مازال يكتب ويعمل على إنهاء الفصل الثالث، وقد بدت علينا جميعا مظاهر الارتياح.

إنها قصة عن الجياد، وفكر المنتج أننا يجب أن نختار موقعا للتصوير يحمل خلفية مشهدية رائعة، ربما فى أعالى الجبال تغطيها مساحة هائلة من اللون الأخضر، بما يفوق الصورة المعتادة فى أفلام الويسترن الريفية. وافقت على الفور وقد حلقت أحلام تريسى وأحلامى عاليا مع مشاهد هذا الفيلم.

لكن تريسى اتصل بى فى صباح اليوم التالى من نيويورك وسألنى: "هل تعتقد فعلا أنه من الضرورى تقديم الفيلم؟ هل يعجبك فعلا إلى هذا الحد؟ هل نقدم الفيلم أو لا؟". هنا بالتحديد أسقط فى يدى.

أخيرا تمكنا من العثور على مواقع تصوير مدهشة ترتفع حوالى تسعة آلاف قدم فوق الناحية الغربية من جبال روكى، مصحوبة بجبال تغطيها طبقات هائلة من الثلج فى الخلفية مع مساحات من المروج الخضراء. وإذا بشىء ما يشبه الكيس الدهنى الصغير يظهر فوق وجنة تريسى، الذى أبدى انزعاجا شديدا من هذا الأمر. يبدو أنه كان يعانى من وسواس المرض، وأحس أنه يجب أن يخضع هذا الشىء للفحوصات الطبية،

ويجد له حلا قبل أن ندخل فى التصوير. استكملت طريقى إلى أعلى مع بقية فريق العمل، بينما بقي تريسى وحده أسفل، وبدأت تصوير الفيلم بالممثلين الآخرين، وانتهيت من المشاهد التى لا تحتاج وجود تريسى، وأخيرا ظهر تريسى فى أحد الأيام، وذهبت لمقابلته فى مقر إقامتنا بالفندق. كان هناك شريط لاصق صغير على خده بعد إزالة هذا الشيء، ثم أزاح تريسى الشريط اللاصق وعيناه تملؤها الدموع وهو يسألنى: "هل تعتقد أن الأمور ستكون على ما يرام؟ هل سأكون بحالة طيبة؟" إلى هذا الحد كان يبدى اهتماما غير عادى بهذا الشيء.

لم يكن من الضرورى أن يعمل فى اليوم الأول ولا حتى الثانى، لأننا كنا نريده أن يتأقلم مع الجو، لكنه جاء ليزور موقع التصوير. فى اليوم التالى صور مشهدين وتركته يعود مبكرا؛ لأنى لا أريد الضغط عليه أكثر من اللازم، وعلى الفور بدأ الشكوى من الارتفاع وضيق التنفس. وفى صباح اليوم الثالث راح تريسى يردد أثناء البروفات: "لا أعرف بالتحديد لو كان يمكننى تمثيل هذا الفيلم. لا أعرف لو كنت أقدر على الاستمرار، العمل شاق للغاية فى هذا الارتفاع. بوب.. أنا عاجز عن التمثيل".

فى هذا الوقت نفد صبرى كله وقلت له: "أشكرك بشدة." وأغلقنا المعدات ونزلنا إلى الفندق واتصلت بالاستوديو وأخبرتهم الموقف بحذافيره وقلت: "لا أعتقد أننا سنجعله يتجاوب معنا فى هذا الفيلم، إننا نلف حول أنفسنا. هل نستبدله أو ماذا؟" وبعد ساعتين اتصل الاستوديو وقالوا: "أوكى.. تريسى لن يستكمل هذا العمل، سوف نحاول أن نحضر لك كلارك جيبل".

ذهبت لأرى تريسى وأخبره بما حدث، فقال: "إذن هذا هو الختام، لقد انتهى مشوارى الفنى، ولن أعمل بعد ذلك أبدا." لا حاجة لى أن أصف كيف كان مذهولا، لم يجرؤ أحد أن يتصرف معه بهذه الطريقة من قبل أبدا. كثيرا ما كان يتبرم فى الأفلام الأخرى، لكنهم أبدا لم يستغنوا عن خدماته، ولم يتوقع منهم استبعاده هذه المرة. أعتقد أن ما كان يدور فى رأسه هو العثور على موقع تصوير أقل فى الارتفاع بحوالى خمسة آلاف قدم، على أن نبدأ التصوير بعد شهور قليلة. أتصور أن هذه كانت فكرته، لا أعلم. إنه مجرد حدس من بنات أفكارى. وبقدر غضبى منه ومن هذا المشهد الذى لعبه

ليصبح نهاية مشواره الفنى، بقدر ما حزنت من أجله. كان أمرا مؤثرا تماما. وبالتأكيد لم يتحول هذا الفيلم ليصبح نهاية المطاف فى مشوار تريسى، بل نهايته فى هذا الفيلم فقط.

قرأ چيمى كاجنى الفيلم وقال إنه يمكن أن يلعب الدور، لكنه لم يستطع أن يفى بوعده لمدة شهرين؛ فأغلقنا ملف الفيلم ونزلنا من فوق التل وعدنا إلى الاستوديو فى انتظار چيمى. أثناء هذه الفترة كان بوب فرانسيس، هذا الممثل الشاب المبشر بالخير والذى يلعب دورا رئيسيا فى فيلمنا، يتلقى دروسا فى الطيران ولقى حتفه، بالتالى كان عليهم العثور على ممثل بديل لهذا الدور أيضا، وهذا يعنى ضرورة عودتى إلى أعالى الجبال وإعادة مشاهده مع ممثل جديد.

أحدهم هناك يحبنى (١٩٥٦)

بول نيومان، بيير أنچيلى، إيڤريت سلوان، إيلين هيكارت، سال منيو، هارولد ستون، چوزيف بولوف، سامى وايت، آرش چونسون، روبرت بى. ليب، تيودور نيوتون.

هذا هو الفيلم الثانى فقط فى مشوار الممثل بول نيومان، وقد ظهر من قبل فى فيلمه التاريخى الأول العامر بعالم الملابس بعنوان "الكأس الفضية" لحساب وارنر بروس. قابلته وفكرت أنه الاختيار الصحيح، كما أننى تعرفت عليه أكثر من خلال عمله على خشبة المسرح فى نيويورك. ووقَّع بول عقدا لتمثيل الدور.

استمتعت بالسيناريو القوى لإرنى ليمان، واعتبرنا هذا الفيلم فرصة لقضاء أوقات كثيرة مع روكى جرزايانو، ملاكم الوزن المتوسط، وروكى هو صاحب القصة التى نطرحها فى هذا الفيلم. تجول بول بصحبتى أنا وروكى فى أنحاء منطقة الشرق الأدنى فى مدينة نيويورك حيث نشأ روكى، وقابلنا هناك مريديه ورفاقه، كما أحضر لنا صورا كثيرة لهذه المرحلة، وأمدنا بالكثير من الملابس التى ارتداها بول فى الفيلم. بعدها قام البطل الأصلى بإجراء حوار مع مجلة لووك مسجل على شريط، وقد قمنا بتنظيم هذا

اللقاء حتى يتمكن بول من الاستماع إلى روكى ليقبض على إيقاع إلقائه. كنا قد قررنا فى وقت مبكر ما يجب أن يفعله بول بكل أمانة ليقدم بورتريها دقيقا لروكى. فلو حدث أى خطأ، سيهرب منه الأداء؛ لهذا قام بول بدراسة روكى، وأعتقد أنه حقق أداء رائعاً مقنعا بالفعل، وصور الشخصية تصويراً حقيقياً واقعياً.

كان هناك مشهد يدور فوق سطوح منطقة الشرق الأدنى، ومستحيل تصويره فى الاستوديو، وأصبحت فى حاجة إلى عدد أكبر من أعضاء العصابات، ونوعية قُطَّاع الطرق أيضا؛ فعقدت عدة لقاءات فى أحد مكاتب إم چى إم بنيويورك، وجاءتنى شخصية ما تضع قبعة مستقيمة على رأسها، إنه الغرور يمشى على الأرض، إنه ستيف ماكوين. بهرنى سلوكه على بعضه وهيئته بشكل أو بآخر، فأدرجته ضمن فريق العمل. بطريقة ما جعلته يظهر فى مشهد فى نيويورك، لأنقله بعدها إلى الساحل لتصوير مشهد إضافى صغير مع بول وسال منيو. وبالفعل انتهينا من تنفيذ المشهد الصغير، هذا قبل أن نعمل سويا بعد سنوات فى فيلم "حصاة الرمال".

كما ضممت الممثل روبرت لوجيا إلى فريق العمل أيضا. ولعب دور رجل عصابات حقير. فى هذا الوقت كان يبدأ مشواره الفنى. نحن نتكلم عن عام ١٩٥٦ تقريبا. أحببت روبرت كثيرا منذ لقائنا الأول، وأعتقد أنه قدم لنا أداء رفيع المستوى. وفى نهاية المطاف ترك نيويورك واستقر فى هوليوود. كم شعرت بالارتياح وأنا أتابع نجاحه المتصاعد على مر السنين.

حمل روبرت وستيف سر كيمياء التوافق على الشاشة، وانطبق الأمر نفسه على بول بالطبع. إنها مسألة لا تستطيع دراستها، لا تستطيع تعلمها. أنا لا أقصد أن الممثلين لا يجب أن يتعلموا التكنيك. من الضرورى أن يتعلموا التمثيل، لكن البعض يملك هذا الچين والبعض لا يملكه، هذه الكيمياء التى تتواصل مع هذه الشاشة الفضية. وكما أقول إنه سر لا تنفع فيه دراسة، فإما أن تملكه أو لا تملكه. بوجارت يملك هذه الكنوز داخل روحه، وعنده ملكة الاستحواذ على الشاشة أيا كان المشهد. كم أتمنى معرفة هذا السر. أتمنى لو أحقن به شخصا ما. ليس لدى القدرة على تعريفه. إنه شىء ما يكمن فى الچينات.

اجر بصمت، اجر بعمق (١٩٥٨)

كلارك جيبل، بيرت لانكستر، چاك واردن، براد ديكستر، دون ريكلز، نك كراڤات، چو ماروس، مارى لاروش، إدى فوى الثالث، رودى بوند، إتش. إم. وينانت.

ذهبت إلى سان دييجو لأشاهد واحدة من غواصات الحرب العالمية الثانية التى تحولت إلى متحف. عندما خطوت داخلها لأول مرة، انبهرت تماما بصغر حجمها. إنها نوع مقيد، محكم، مغلق، وقد قررت أن أنقل هذا الإحساس على الشاشة. حتى هذه اللحظة كانت معظم الأفلام التى تناولت الغواصات قد صوّرتها بقدر ضئيل، مع تصميم الجسم الداخلى بمقاسات عرض أكبر ليتلاءم مع متطلبات التصوير. قلت للمديرين الفنيين معى: "أريدكم أن تذهبوا إلى أسفل فى داخل الغواصة الحقيقية، التقطوا لها الصور وخذوا المقاسات المطلوبة، وعليكم أن تعطونى حجم الغواصة بدقة فى كل موقع." كنت أريد أن يشعر الممثلون بضغط الحياة فى هذا النوع من الجو المكثف. وأعتقد أن هذا كله ساعد وتبرع بالكثير لخدمة أداء الممثلين جميعا.

أريد أن أعيش! (١٩٥٨)

سوزان هوارد، سيمون أوكلاند، فيرچينيا ڤنسنت، تيودور بيكل، ويسلى لو، فيليب كوليدچ، لوو كروجمان، چيمس فيلبروك، بارليت روبنسون، جيدچ كلارك، چو دى سانتوس، چون مارلى، رايموند بيلى، آليس بيكس، جرترود فلين.

كانت قصة حقيقية تتناول حياة باربارا جراهام، التى أدينت مع رجلين آخرين، بالتورط فى ضرب سيدة عجوز حتى الموت. وقد حكم عليها بالموت، وكانت هى السيدة الأخيرة، حسب اعتقادى، التى أرسلوها إلى حجرة الغاز فى كاليفورنيا. يرجع زمن هذه القصة إلى عام ١٩٥٦، كان المنتج هو والتر رانجر، فاتصلت به وقلت له: "والتر، يبدو أن الناس تحب قصص الرعب، وهذه قصة حقيقية مرعبة أكثر من أى شىء قرأته حتى الآن، فهيا نتعاون معا".

بمجرد ما قررنا التعاون لتقديم هذا الفيلم، شددت الرحال إلى سان كوينتن. مرة أخرى عقدت العزم على نقل الحقيقة على الشاشة، فأردت رؤية تنفيذ عملية حكم الإعدام على الطبيعة، كانت تتملكنى الرغبة فى معرفة كيف يتم تنفيذها. أردت أن ألم بكل شىء عنها، حتى لا أسمح للنقاد بقول إن ما يرونه نسخة من خيال أحد مؤلفى أو مخرجى هوليوود لأحداث متشابهة تقع فى غرفة الغاز. وانتقلت إلى مراقب السجن وشرحت له دوافع رغبتى فى مشاهدة عملية إعدام حقيقية. فقال: "مستر وايز، أنا أعرف من أين جئت. عقوبة الموت مدرجة فى قانون ولاية كاليفورنيا، وأعتقد أنه من المفيد للمواطنين معرفة ما يجرى. سأسمح لك بما تريد".

بعد مرور أسبوعين عاود الاتصال بى وقال: "لو وصلت عندى فى الصباح الباكر ليوم الجمعة القادم، ستجد لدينا تنفيذا لحكم بالإعدام"، فذهبت إلى هناك. بمجرد وصولك هناك يحدث انقسام داخلى فى نفسك. أحد جوانب الغرفة تحيط به الشبابيك من كل ناحية، بينما يقف الشهود فى الخارج. وفى الداخل يبقى مراقب السجن والطبيب بسماعته، وقفت فى الداخل مع مراقب السجن. لم أكن على ثقة بقدرتى على مشاهدة التفاصيل كلها بحذافيرها، هل ترانى سأسقط مريضا؟ أو أننى سأهرب بعينى بلا رجعة؟ من حسن الحظ أن كل شىء جرى فى هدوء تام، فى مشهد خال من العواطف. كان الضحية شابا أسمر اللون تمت إدانته قضائيا فى جريمة قتل حدثت منذ عامين بدون استئناف. لا نوبات هستيرية، ولا مشاعر. كل شىء جرى فى وقار، فى هدوء، ولاحظت أننى أمتلك القدرة على الوقوف هناك مع مراقب السجن لأشاهد العملية بأكملها، لكنه كان موقفا مرعبا.

بمجرد دخول سوزان هوارد، التى تلعب دور البطلة، غرفة الإعدام أثناء تصوير المشهد، بمجرد استنشاقها رائحة الأدخنة، تلاحظ على الفور أنها دخلت فى الأجواء. تم تقييد يديها من الخلف وإذا بها ترتعش وترتعش؛ فأوقفت التصوير لأننى حصلت على ما أريد. أما فى الواقع وأثناء تنفيذ عملية الإعدام الحقيقية، فقد رأيت الشاب يتلولو ويستدير ويكافح لمدة سبع أو ثمانى دقائق قبل إعلان وفاته. إن رؤية هذا المشهد أمر مروع.

لعبت سوزان هوارد دورها بشكل مدهش. كانت تختزن داخلها هذا التعاطف وهذا الإيمان بالشخصية، ليس من المنطلق الإجرامي، لكن لأن حياة سوزان الزوجية فى هذا الوقت كانت متحجرة وتعانى ضغوطا كبيرة، كما عانت باربارا جراهام من الصحافة أيضا فى محاكمتها، بالتالى كان تفكيرى صائبا من البداية، فسوزان تملك الكثير من التعاطف والتقمص العاطفى، والكثير من المشاعر تجاه باربارا، خاصة من ناحية مشاكلها مع الصحافة.

قصة الحى الغربى (١٩٦١)

ناتالى وود، ريتشارد بيمر، راس تامبلن، ريتا مورينو، چورچ شاكيريس، سايمون أوكلاند، ند جلاس، وليام براملى، تاكر سميث، تونى موردنتى، ديفيد ونترز، إليوت فيلد، بيرت مايكلز، ديفيد بين، روبرت باناس.

فى البداية قبلت العمل فى فيلم "قصة الحى الغربى" مخرجا ومنتجا معا. ثم اتصل بى هارولد ميريش، الذى ستقدُم شركته الفيلم لحساب يونايتد آرتستس، وقال: "ماذا لو أخذت إلى جانبك مخرجا مشاركا آخر؟" فقلت: "مستحيل. لا سبيل إلى ذلك. هذا هو الغباء بعينه." فقال لى: "چيروم روبنز الذى أخرج وصمم كيروجرافيا عرض نيويورك والفرقة القومية، يشعر أنه لو لم يأخذ حظه كمخرج مشارك فى العمل، فعلى الأقل لا يُستبعد من اللعبة بحيث يتولى تصميم كيروجرافيا الفيلم". فقلت له: "لا أعتقد أن هذا كلام معقول. لماذا لا تتركه يخرج الفيلم وحده؟" فأجاب: "لا، لا، إنه فيلم كبير وهو لم يخرج أى فيلم من قبل." فقلت له: "هذا الكلام لا يمثل لى أى قيمة. انس الموضوع".

فى الليل عدت إلى بيتى وقد خلعت قبعة المخرج تقريبا، ووضعت بدلا منها قبعة المنتج وسألت نفسى: "ما هو أفضل شىء لهذا الفيلم؟" وقررت أنه لو كان هناك أى فرصة للعمل مع روبنز سيكون هذا هو الأفضل. كنت أدرك أنه يمكننى دائما الاستعانة

بمساعداته في فن الرقص؛ لإبداع وإعادة إنتاج عروض خشبة المسرح، لكننى أعرف أن چيرى، بكل عبقريته، سيعثر على المعالجة والمتغيرات المطلوبة ليضع العمل على شاشة السينما، فعدت إلى نفسى وقلت: "أوكى، سأتابع هذا الخيط".

وكانت هذه هى بداية حلقات الحوار بين چيرى وبينى. وقررنا أن يتولى هو مسئولية الأجزاء الموسيقية، من حيث الإخراج والمونتاچ. وسأوجد معه لأساعده فى المهمتين، بينما سأتولى أنا إخراج الكتاب وهو معى ليعطينى اقتراحاته، وبهذه الطريقة نفذنا الفيلم معا.

الفارق بين الوسيطين، السينما وخشبة المسرح، أنك فوق الخشبة لا تعيش الحقيقة كاملة. فبمجرد انتزاعك من الواقع المعاش، يستطيع الناس التنقل من الديالوج إلى الأغنية أثناء العرض بدون الشعور بأقل قدر من وخز الضمير والإحراج. أما السينما فهى وسيط حقيقى واقعى خالص، لا تأخذ راحتها ولا تتمادى فى الانهماك فى الأسلوب والأمور المسرحية والشعرية المبالغ فيها.

كان التحدى الأكبر هو كيفية استخلاص ذروة أسلوب الرقص الراقى وقمة اللحظات المسرحية فى هذا العرض، مثل لقاء الولد والبنت فى الچيم، واللحظات الشعرية، وحدث الهروب من النار، وترجمة هذا كله إلى الواقعية على الشاشة بشكل مقبول. وهذا ما استغرق منا شهورا وشهورا من العمل قبل بدء التصوير.

لقد صممت أن يكون المشهد الافتتاحى للفيلم فى نيويورك فوق شوارعها. لم يكن هناك سبيل لتجربة تحقيق ما أنشده فى هوليوود، وخضت معركة مع الاستوديو لأن هذا سيكلفهم أموالا طائلة أكثر، لكننى قلت لهم إن هذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكن بها تنفيذ المشهد.

ليس هدفى تقديم المشهد المستهلك المكرر لنيويورك عبر النهر، بل يجب تحويلها إلى شكل يساعد الناس على تقبل الرقص فى الشوارع فى مرحلة مبكرة جدا من عمر هذا الفيلم. وفكرت فى النتيجة لو قمنا بتصوير المدينة مباشرة من أعلى بواسطة طائرة

هليكوبتر، فاستأجرنا واحدة من الطراز القديم من شركة خطوط نيويورك، وذهبنا لنتأمل هذه المدينة المذهلة من السماء. تمنحك هذه اللقطة إحساس تأمل نيويورك الحقيقية، لكن بطريقة مجردة. لقد شعرت أن هذا الأسلوب سيضع المتفرجين فى إطار عقلى معين لتقبل هؤلاء الأطفال، الذين سيرقصون فى الشوارع الحقيقية بعد دقائق قليلة.

قمنا بتصوير حوالى ستين بالمائة من الفيلم، وقد أبدى مسئولو الإنتاج قلقا كبيرا؛ لأننا تمادينا وتجاوزنا حدود جدول العمل المعد سابقا بمراحل، وبالتالى تخطينا سقف الميزانية المخصصة للفيلم، واتخذوا قرارا أن المخرج المشارك هو مكمن الأزمة. حاولت إقناعهم أن هذه ليست الحقيقة، لكن رأيهم كان قد تحجر وانتهى الأمر وقالوا: "يجب الاستغناء عن چيرى". يا لها من مرحلة حساسة وعصيبة. من حسن حظى أن چيرى قد أجرى بالفعل بروفات كل الرقصات الأخرى، وبقى معى فريق العمل المدرب لمساعدتى فى تقديم الرقصات. وهو ما سمح لى بتصوير الرقصات التى تمرنوا عليها ونقلها على الشاشة بنجاح. بعد ذلك، وأثناء مونتاج الفيلم، طلبت من چيرى الحضور ليشاركنا الرأى، وقد جاء بالفعل وبدا أن الفيلم أعجبه كثيرا. قدم لنا چيرى عددا من الاقتراحات القوية المقنعة للغاية، حول إمكانية تطوير بعض الأشياء هنا وهناك. حتى فى ظل هذه المشاكل كنت أؤمن بسعادة چيرى الطاغية بالفيلم. وفزت أنا بجائزتى أوسكار، من بينهما جائزة الإخراج المشارك، مثلما حصل چيرى على جائزة مماثلة فى الإخراج المشارك، بالإضافة إلى جائزة إنتاج أفضل فيلم فى العام.

اثنان للأرجوحة (١٩٦٢)

روبرت ميتشوم، شيرلى ماكلين، إدمون ريان، إليزابيث فريزر، إيدى فايرستون، بيلى جراى.

سنتحدث هنا عن حدث وحيد فريد شهدته أفلامى الكبرى التى أخرجتها، وهو اختيار فريق الممثلين بالكامل قبل المخرج، لكننى أحببت السيناريو. لقد كتبته إيزابيل ليونارد

وكانت أوراقا جميلة، جميلة. بالتأكيد قدمت هذه القصة على خشبة المسرح أولا وكانت مسرحية رائعة، وبدأت أتفاعل مع فريق الممثلين المختار من البداية، أعجبتنى شيرلى ماكلين بصفة خاصة. وأعتقد أن بوب ميتشوم كان خارج السياق إلى حد ما. دائما كنت أشعر بينى وبين نفسى أنه يتناسب مع دور طبيعته الخشنة بشكل أو بآخر. ومع ذلك تملكنى شعور بالرضا التام تجاه المستوى الذى قدمه. أعتقد أن أداءه جاء مقنعا جدا، حقيقيا جدا، وقد أبدى الناس ردود أفعال طيبة تجاهه.

من أكبر الصعوبات التى واجهتها فى هذا الفيلم هو العمل مع شيرلى وبوب. لا أقصد داخل المشاهد بل فى تحضيرهما ليندمجا فى المشاهد. لقد كانا يتبادلان مشاعر الإعجاب ويعكسان توهجهما على بعضهما البعض، يتراشقان بالمزاح وإلقاء النكات والسخرية من بعضهما، ويواظبان على القفشات باستمرار. الحقيقة أن الاثنين يتمتعان بروح المرح بكل تأكيد. وكم تسببا فى تشتيتنا جميعا، أعنى فريق العمل بالكامل وأنا أيضا. أحيانا كنت أستغرق حوالى عشر دقائق لأهدئ من روعهما قليلا وأدفعهما إلى موقع التصوير.

وأخيرا جاء يوم عاد فيه فريق العمل من الغداء وألقيت عليهم محاضرة. وقلت: "والآن استمعوا إلىَّ يا أعضاء العصابة الصغيرة. يجب أن نتوقف عن لعب دور المشاهدين المهذبين لهذين الممثلين، وإلا لن ننتهى من هذا الفيلم أبدا. أنا أشعر بالذنب مثلكم تماما، فهيا نتخلى معا عن صورة المشاهدين الدمثين أمامهما. دعونا نرسى قواعد الاستقرار لأفرغ من هذا الفيلم." ومع ذلك أحببت العمل معهما.

انتقِ الممثلين بدقة وستصبح مهمتك أسهل

دعنى أقول إننى أعتقد أن أى مخرج سيعترف بكل أمانة أن ثمانين بالمائة من إنجاز العمل يرجع إلى اختيار الممثل المناسب للدور المناسب. يجب أن تجرى مقابلة ذهنية لمعرفة كيفية رؤيتك لعلاقة الشخصية بالسيناريو وبالشخصيات الأخرى؛ حتى تتأكد من تحقيق الانسجام بينك وبين الممثل فى تفسير ما سيقدَّم على الشاشة.

وبعدها يتحول الأمر ببساطة إلى عمل يومى وبروفات وتجربة أشياء وإجراء اختبارات للتحسين والتوسع والتمدد بقدر استطاعتك انطلاقا من قاعدة الأداء الأساسى.

لا أحب أبدا القراءات الباردة، ونادرا ما لجأت إليها، حتى مع الأدوار الصغيرة. أنا أحب أن يأخذ الممثل مشهده بعيدا، مهما كان، ويعمل عليه لوقت قصير، ثم يعود ليقرأه لى. حقيقة لا أظن أنه يمكنك الحكم على قدرات الممثل فى ظل القراءة الباردة. ومع ذلك أحيانا تجد نفسك فى ورطة ضيق الوقت وتصبح متعجلا، فتحكمك الظروف وتضطر إلى القراءة الباردة. لكنى لا أعتقد أنها تحقق أى فائدة سواء للمخرج أو للممثل.

قيمة الاستعدادات قبل التصوير

استعدادات ما قبل التصوير.. لم أهنأ بهذه الرفاهية بما يكفى أبدا. أنت تخطط لكل شىء قدر المستطاع، تحتاج أن يكون كل شىء جاهزا وعلى أهبة الاستعداد، أعنى ديكوراتك، وبالطبع، اختيار فريق الممثلين، كما أخص بالذكر هذه التفاصيل المتكاملة مثل الدعائم، خزانة الملابس، وكل شىء تحتاجه لإنجاز الفيلم السينمائى، لابد أن يكون جاهزا أمامك وفى انتظار إشارة بدء التصوير؛ لأن هذا هو الوقت الباهظ الثمن. إنه وقت تسلم كل فرد مستحقاته فى جدول الرواتب، بالإضافة إلى دفع أجور الممثلين المرتفعة وتسديد مستحقات كل شىء. إذن أنت تريد كل شىء على أكمل صورة لتبدأ العمل بدون أى معوقات أو توقفات، لمجرد أنك فشلت فى تجهيز نفسك. إياك أن تتعجل وتبخل على إنجاز استعدادات ما قبل التصوير.

صوت الموسيقى (١٩٦٥)

چولى أندروز، كريستوفر بلامر، إليانور باركر، ريتشارد هايدن، بيجى وود، شارميان كار، هيذر مينزس، نيكولاس هاموند، دوين تشيز، أنچيلا كارترايت، ديبى تيرنر، كيم كاراث، آنا لى، بورتشيا نلسون، بن رايت.

عندما بدأت التحضير لفيلم "حصاة الرمال"، كان عليّ الذهاب إلى تايوان وهونج كونج للبحث عن مواقع التصوير. وضح فى وقت مبكر جدا أن هذا الفيلم سيستنزف وقتا طويلا للغاية فى إعداده. ذهبنا إلى تايوان للتصوير لأننى لم أستطع دخول الصين نفسها. لم يكن مسموحا بوجودنا هناك بسبب خضوع الصين للحكم الشيوعى، نظرت إلى جدول أعمالى وقلت: "يااااه، أمامى عام كامل حتى أتمكن من إنجاز عملى بالأسلوب الذى يناسبنى. وأدركت جديا أننى أحب تقديم فيلم آخر أثناء هذا العام إن أمكن." وأعلنت عن رغبتى فى إخراج فيلم آخر قبل الانتهاء من فيلم *حصاة الرمال*. فى هذا الوقت سألونى لو كان لدى رغبة فى إخراج فيلم "صوت الموسيقى". وهكذا بدأت العمل.

قبل أن نتكلم عن صوت الموسيقى أود أن أحكى لك قصة عن ماكوين. طوال هذه الأثناء كنت لم أستقر على فريق الممثلين لفيلم حصاة الرمال بعد، عندما أرسلت قائمة أولى لمكتب الإنتاج عن أفكارى بشأن الممثلين المختارين لفيلم *حصاة الرمال*، ضمت القائمة حوالى ستة أو ثمانية أسماء. كان من بينهم الممثل ستيف ماكوين، الذى قبع فى ذيل القائمة. أيقنت شركة توينتيث سينشرى فوكس أنه ممثل موهوب، لكن اسمه ليس كبيرا بما يكفى ليتحمل مسئولية الفيلم فى هذ الوقت، ونسينا أمره تماما. مر الوقت وانتهيت من فيلم صوت الموسيقى، وعدنا مرة أخرى لاستئناف العمل فى فيلم حصاة الرمال بعد حوالى عام ونصف. فى الوقت نفسه قدم ستيف حلقات تليفزيونية ناجحة، ولعب بطولة فيلم الهروب الكبير، بالتالى عندما فتحنا موضوع فريق الممثلين مرة أخرى، قفز اسم ستيف على رأس القائمة.

لم أر العرض المسرحى صوت الموسيقى من قبل، لكننى سمعت عنه. وقام إرنى ليمان، سيناريست فيلم قصة الحى الغربى بكتابة المسودة الأولى للسيناريو، وأرسلوها لى وقرأتها وأحببت السيناريو وأدركت كم هو رائع. ثم حصلت على تسجيل لموسيقى العرض، وسمعت كل الأغانى المدهشة لرودچرز وهامرشتاين وقررت بينى وبين نفسى وقلت: "هذا الفيلم ملكى." لم يشغل ذهنى أى سؤال يحتاج إجابة. ظهر اسم المخرج ويلى وايلر على سطح الترشيحات بعض الوقت، حيث عمل مع إرنى على النسخة الأولى

من السيناريو. لكنه دخل فى جدل مع الاستوديو حول تفسيره للفيلم، وإما أنهم استبعدوه أو أنه انسحب من تلقاء نفسه. وهكذا أصبح الملعب خاليا، فانتقل إخراج الفيلم بين يدى.

أنا دائما أتساءل عن المشهد الافتتاحى. ومن المثير أننى قرأت سيناريو إرنى، وقد وصف هذه اللقطة الجوية فى السيناريو. اتصلت به وقلت له: "أنا أحب السيناريو الذى كتبته، لكننا لا نستطيع تحويل خيالك إلى حقيقة".

أشعر أن الناس ستقول إننا نوجه ضربات عنيفة إلى أنفسنا ونناقضها، عندما يتذكرون المشهد الافتتاحى للهليكوبتر فى فيلم "قصة الحى الغربى". ربما يتهموننا بخداع أنفسنا. هنا قال لى إرنى: "أوكى، عقلى لا يسعفنى بمشهد افتتاحى أفضل من ذلك. إذا عثرت أنت على مشهد افتتاحى بديل، أوكى." لكننى لم أستطع العثور على مشهد افتتاحى أفضل مما كتب إرنى، وهو ما قمنا بتصويره بالفعل.

من البداية وجولى أندروز تحتل تفكيرنا كاختيار مثالى لفيلمنا، لكننا كنا نشاور عقلنا فى مدى امتلاكها وجها فوتوجينيك، لأنها لم تظهر على شاشة السينما من قبل. صحيح أنها قامت بتصوير فيلم مارى بوبنز مع ديزنى، لكن الفيلم لم يعرض بعد، فحصلنا على إذن المنتج لنذهب إلى هناك ونرى مقاطع من فيلمهم. اللحظة التى ظهرت فيها جولى على الشاشة، هى اللحظة التى آمنا فيها جميعا أننا عثرنا على بطلتنا. كان أداؤها مدهشا. إنها تمتلك موهبة مفزعة، وجودا بلا حدود، لكن يبدو أن شهرتها تعود بشكل أكبر، من سوء الحظ، إلى أعمال من نوعية مارى بوبنز وصوت الموسيقى. إنها امرأة رائعة، موهبة عظيمة مذهلة تحب أن تعمل معها، مثالية، لا تبذل جهدا كبيرا لتصل إلى الأفضل والأفضل والأفضل، كل هذا مع حس كوميدى ومرح بلا نهاية.

دائما كنت أشعر أن دور الكابتن تعلوه الكآبة وكأنه يختزن الدنيا داخله. شاهدت كريس بلامر على المسرح فى نيويورك مرتين، وتأثرت بقدراته وقبوله كممثل. فكرت فى كريس لأننى أعرف أنه سيرسم نوعا من الحدود للشخصية ويضيف لونا ومسحة من الغموض على الدور. كان لابد من الطيران إلى لندن لأقنعه بقبول الدور لأنه لا يرى أن الدور يتناسب معه، وأخيرا وافق وأعتقد أنه أضاف قوى كبيرة، كبيرة إلى الفيلم.

لم يستقبل بعض النقاد الفيلم بالترحاب الكامل. عليك أن تتعلم التعايش مع هذه الأمور، لكنها مازالت موجعة. حتى بوزلى كراوثر، ناقد نيويورك تايمز، كتب "إن الفيلم جميل جدا، لكنه لزج جدا". أعتقد أننا قمنا بعمل عظيم فى اختصار ما ظننت أن حلاوته زائدة فى العرض المسرحي. فهناك قصة يجب أن نمنحها الأولوية فى اهتماماتنا، قصة لها مفهومها الخاص، وكانت هذه هى المهمة الملحة أمامنا. مع خالص احترامنا لبعض النقاد، فقد حظينا بمقالات نقدية طيبة فى أماكن أخرى. لقد منحتنا إل. إيه تايمز مقالا رائعا، وأعتقد أن الحقيقة الحية الأهم أن الفيلم مازال باقيا فوق ما يقرب من خمسة وعشرين عاما حتى الآن. فى أى مكان أذهب إليه فى العالم، يبتهج الناس عندما يعرفون أننى مخرج صوت الموسيقى. لقد تربع الفيلم على قمة أعلى الإيرادات على مر التاريخ، لكنه فى الوقت الحالى تخلى عن الصفوف الأولى بالطبع بعد ظهور العديد من الأفلام مكتسحة النجاح.

حصاة الرمال (١٩٦٦)

ستيف ماكوين، ريتشارد أتنبورو، ريتشارد كرينا، كانديس بيرجن، إيمانويل أرسان، ماكو، لارى جيتس، تشارلز روبنسون، سايمون أوكلاند، فورد رينى، چو توركل، چافين ماكليود، چو دى ريدا، ريتشارد لوو، بارنى فيلبس.

يعتبر فيلم "حصاة الرمال" من الأفلام الصعبة فى تنفيذها نسبيا. لقد واجهت صعوبات فى دخول تايوان للتصوير، وبعدها، عندما نجحنا فى دخولها أخيرا، قابلتنا كافة مشكلات الطقس مجتمعة. عواصف، أمطار، رياح تتغير من لحظة إلى أخرى. كان هناك سفينة وأنا أريد تصوير جزء من الأحداث داخلها، والدخان يتصاعد من المداخن فى اتجاه واحد، وطبقا للخطة الموضوعة علينا الذهاب فى اليوم التالى للانتهاء من هذا الجزء، لكن الرياح فاجأتنا بالاندفاع فى الاتجاه الآخر، مما يعنى ضرورة تغيير برنامج عمل اليوم على الفور. ثم اعتدنا الذهاب إلى مواقع التصوير محملين خمسة احتمالات تصوير مختلفة. لو الطقس مشمس وهادئ، سننجز هذه المشاهد.

لو عتمت وأظلمت، سننتهى من مشاهد أخرى. لو زاد الضباب عن الحد، سنركز على هذه المشاهد. لو هبت الرياح ناحيـة اليسار، سنختـار هـذه المشاهد، ولو شدت رحالها إلى اليمين سنصور هذه المشاهد. كان علينا أن نوفق أنفسنا حسب مزاج الجو طوال الوقت.

أحببت القصة وكيفية تناولها المرحلة والشخصيات الفاتنة، كما أعجبت برسالة الفيلم. وقتها شعرت أنه قد آن الأوان لنستدعى جميعا إلى ذاكرتنا، وأخص بالذكر الشعب الأمريكى، مقولة: "أيها اليانكى.. عد إلى وطنك"، والتى ظن الناس أنها انطلقت فى الحرب العالمية الثانية. بالطبع لم نكن الوحيدين فى الصين الذين استخدمنا سفن المدفعية. الفرنسيون والإنجليز والألمان أيضا فعلوا الشىء نفسه. القوى الكبرى كلها توحدت ضد الصين فى هذه الأيام حتى قيام الثورة. كانت الشخصية التى لعبها ستيف فى هذا الفيلم تأمل فى التغيير. لقد تحول من الرجل الذى يُطلق على الصينيين أصحاب الرؤوس الفقاعية التافهة، إلى رجل يُظهر تعاطفا كبيرا معهم. وفى النهاية فضل البقاء فى الصين.

كان هذا هو الفيلم الثانى لكانديس بيرجن. وقد قدمت هى من قبل فيلما بعنوان "المجموعة"، وربما كانت وقتها تبلغ من العمر تسعة عشر عاما تقريبا. ثم عملت معى فى هذا الفيلم وهى فى عامها العشرين أو الحادى والعشرين. قضينا وقتا رائعا فى العمل معا. وأنا سعيد جدا بالنجاح العظيم الذى استمتعت به فى أفلامها التالية، وفى عرضها التليفزيونى الشهير ميرفى براون بطبيعة الحال.

ذكرت من قبل أنك عندما تريد أن تخرج فيلما يتعلق بالنواحى العسكرية، عليك أن تذهب إلى الحكومة ومعك السيناريو. من حسن الحظ أننا لم نحتج أى شىء من إدارة الدفاع لهذا الفيلم؛ لأنه يتعلق بمرحلة زمنية سابقة، وهم لا يستطيعون إمدادنا بسفينة مدفعية، ولا بالملابس، ولا بأى شىء نهائيا. إنهم لا يملكون أى شىء مما نريد. وأنا متأكد لو أننا ذهبنا إليهم لأى سبب، أغلب الظن أنهم سيرفضون السيناريو. عندما سافرنا إلى تايوان لنبدأ التصوير، ذهبت لمقابلة سفيرنا هناك وأخبرته عن

مشروعنا وتفاصيله، حتى يكون على علم بما نفعل هناك، لكن لم تُتَخذ أى خطوات أخرى لاحقة.

هناك عنصر آخر مهم فى هذا الفيلم أريد أن أذكره بوضوح وهو ماكوين نفسه. العمل مع ستيف خبرة نادرة. لقد قابلته قبل الشروع فى تصوير الفيلم. لم أعمل أبدا مع ممثل، مع نجم، يعلم جيدا ما يخصه فى الفيلم بهذا الشكل. يدرك ستيف ما يناسب ستيف على الشاشة جيدا. على سبيل المثال ربما يحضر البروفة وتسمعه يقول: "أعتقد أنه ربما يمكننى تنفيذ المطلوب بدون نطق هذا السطر، رد الفعل وحده يكفى". كلما عبَّر ماكوين عن احتمالاته حسب معلوماته عن ذاته، كلما انعكس هذا على خدمة المشهد ودفعه إلى الأمام فى كثير من الأحيان.

لماذا قرر إنتاج أفلامه

سألونى عدة مرات عن أسباب اتجاهى فى مرحلة بعينها من مشوارى الفنى لأصبح منتجا ومخرجا فى وقت واحد. لقد لجأت إلى الإنتاج فى الأصل لأتواصل مع أفلامى بشكل أفضل. عندما عملت مخرجا لحساب الاستوديوهات الرائدة، أثناء التزامى بفترة التعاقدات، كنت أتنقل من فيلم إلى فيلم. وكانت أى معلومة أخرى أسمعها عن فيلمى السابق تصلنى، عندما تسمح الظروف وأقرأ إعلانا فى الصحف عن عرضه فى دار عرض بانتدجز فى اليوم التالى أو الأسبوع القادم. ليس من حقى إبداء الرأى فى كيفية عرضه وتوزيعه، أو أى شىء يتعلق بالدعاية وخطة تسويقه وبيعه. فقررت أن أتحول إلى منتج أيضا. من هنا سأملك سُلطة التدخل فى العمل منذ مولده الأول، وفى مرحلة الكتابة، ومرحلة تطوير السيناريو ومراقبة الفيلم فى كل خطوات الإنتاج. وعندما أنتهى من مهمة الإنتاج، سيكون بوسعى متابعة كيفية توزيعه وبيعه وخطة الدعاية له. أما الآن فلن تتركز سلطتى فى مجرد إملاء الأوامر، كما أننى لا أريد ذلك. فكل ما طمحت إليه هو لعب دور المستشار لأفلامى. إن كل همى سماع صوت يخبرنى بما حدث لأفلامى بعدما أنتهى من إخراجها. وقد حقق لى إنتاج أفلامى ما سعيت إليه.

استخدم الإيحاء

عندما قرأت كتاب مطاردة منزل التل، وجدته عامرا بالإثارة، كنت على استعداد للموت حتى أقدم هذا الفيلم. أخبرني الكثيرون من حولي أنني أخرجت أكثر الأفلام التي شاهدوها رعبا في حياتهم، لكنهم يقولون: "أنت لم تعرض أي شيء - كيف فعلت ذلك؟" كل شيء جاء ثمرة الإيحاءات وبعض الشذرات والتفاصيل الصغيرة لأشياء تحمل وراءها أشياء أخرى، يمكن أن تكون مخيفة، وقد حققت نتيجتها مع المشاهدين. لقد تركت داخلهم أثرا كبيرا.

أعتقد أن هذا كله نشأ بوضوح بفضل تدريباتي مع المنتج ڤال لوتون. يجول بخاطري الآن كيف كان الأمر مرحا للغاية بشكل أو بآخر، لتحقيق إحساس الاهتمام والخوف والرعب داخل المشاهدين بدون إصابتهم بهذا الخليط في وجوههم مباشرة. ليس هناك ضرورة لاستخدام كل هذه الحيل البصرية والمؤثرات الخاصة، واختلاق الأشياء التي يمكن أن نقوم بها. استخدم الإيحاء. اترك مساحة ما يحلق فيها الخيال.

أحب جدا التواصل مع العمل بأشد الأساليب مكرا، وهو ما أظنه يسبب الرعب الهائل أكثر من تناثر الدماء التي تراها الآن. أعظم خوف يشعر به الناس هو الخوف من المجهول، وكم أتمنى أن تعطي أفلام الرعب التي تقوم على كافة المؤثرات الخاصة والوحوش والدماء الأولوية إلى ما أشير إليه. أعتقد أنه أمر غاية في السهولة.

نجمة (١٩٦٨)

جولي أندروز، ريتشارد كرينا، مايكل كريج، دانييل ماسي، روبرت ريد، بروس فروسيث، بيريل ريد، جون كولين، آلان أوبنهايمر، ريتشارد كارلان، لينلي لورانس، جاريت لويس، إليزابيث سانت كلير، جيني أجاتر، أنتوني إيزلي.

عندمـا حصلت توينتيث سينشرى فوكس على توقيع چولى أندروز؛ لتلعب بطولة فيلم صوت الموسيقى، اتفقوا معها على توقيع عقد فيلمين آخرين، بعد العمل معها فى صوت الموسيقى، كنت أشتاق إلى إخراج فيلم آخر لها. كنا نبحث حولنا عن شىء ما، حتى جاء محرر القصة ماكس لامب فى أحد الأيام، واقترح إمكانية تجسيدها شخصية العظيمة جرترود لورانس، التى كانت بالطبع نجمة ترفرف شهرتها فى سماء المسرح والسينما والموسيقى. وهكذا بدأ كل شىء، وظهرت العربة التى سأستقلها لتلعب معى چولى دور البطولة فى تعاقدها الثانى مع فوكس.

لقد أربكتنا الدهشة الشديدة عندما لم يحقق الفيلم النجاح المطلوب، لأننا عندما نظمنا عروضا خاصة فى المناطق الشرقية الأمريكية، تلقينا مقدمات طيبة كما حدث مع صوت الموسيقى. لكن اتضح أننا تلقينا ضربة صلبة أصابتنا فى مقتل. عُرض افتتاح الفيلم فى لندن بدار عرض دومنيون، التى شهدت استمرار عرض صوت الموسيقى على مدى أربعة أعوام. وأذكر أن صحيفة لندنية قالت: "تستعد سينما دومنيون لاستقبال چولى أندروز للمرة الثانية أربع سنوات أخرى." لكن الغريب أن الفيلم لم يحصد النجاح، أعتقد أن هذا يرجع جزئيا أنه لم يكن يلائم عصره.

شاهدت الفيلم خلال العام والنصف الماضيين، مرة فى نيويورك فى قاعة عرض سينمائى، ومرة فى سان چوسيه مع الجمهور. لقد عشق الجمهور الفيلم وأكلوه أكلا. لقد أحبوا كل لحظة فى الفيلم. أظن أنه يحمل بداخله عملا رائعا. لقد ارتقى أداء چولى ليصبح واحدا من أفضل الأعمال التى قدمتها على الإطلاق، وهناك مجموعة من الاستعراضات الاستثنائية والموسيقية لها أسلوبها الأنيق التى صممها مايكل كيد. إنه فيلم أكثر من رائع لا يستحق أن يذبل فوق الرف فى سرداب مكان ما؛ لهذا حاولت إقناع توينتيث سينشرى فوكس بطرحه فى الأسواق على شرائط كاسيت وڤيديو على الأقل؛ حتى يتمكن الجمهور من رؤيته. إنه عمل عظيم جدا أكبر من أن يجلس هناك محلك سر.

سلالة أندروميدا (١٩٧١)

آرثر هيل، ديفيد وين، چيمس أولسون، كيت ريد، بولا كيلى، چورچ ميتشل، رامون بيرى، كرميت مردوك، ريتشارد أو برايان، إريك كريسماس، بيتر هوبز، مارك چنكنز، بيتر هيلم، چو دى ريدا، كارل ريندل.

تلقيت مكالمة تليفونية من يونيڤرسال. لقد وقع اختيارهم على كتاب جديد، لو نال اهتمامى سينفذون الخطوة الأولى ويشترون حقوقه من أجلى، واتضح أنه كتاب سلالة أندروميدا لمايكل كريشتون. كان العرض يتلاقى مع ما كنت أبحث عنه. إنه كتاب يصلح لكل يوم، حديث، بالرغم من تصنيفه خيالا علميا. كان فى الواقع حقيقة علمية أكثر منه خيالا. وقد سعدت لأن هذا الكتاب سيضعنى فى قلب عالم تكنولوچيا اليوم.

القصة كلها سحرت عقلى، سحرنى تفسير ما يمكن عودته فى الكبسولة التى انطلقت إلى الفضاء. إلى حد ما يعتبر الفيلم إدانة للحرب البيولوچية، وقد راقت لى هذه الملاحظة المهمة كثيرا، بالتالى سيصبح فيلما من نوعية الخيال العلمى المثير للاهتمام، سيبدو ساحرا شديد التكثيف والإثارة. كما سيتحمل الفيلم مسئولية توصيل رسالة مهمة حول مجال الحروب البيولوچية والكيميائية والنووية.

هايندنبرج (١٩٧٥)

چورچ سى. سكوت، آن بانكروفت، وليام آثرتون، روى ثينس، جيج يانج، بورجس ميريديث، تشارلز ديرننج، ريتشارد إيه. دايزارت، روبرت كلارى، رين أوبرچونويس، بيتر دونات، آلان أوبنهايمر، كاثرين هلموند، چوانا كوك مور، ستيفن إليوت.

كنت مازلت متعاقدا مع يونيڤرسال، وكان لديهم مشروع يسمى "هايندنبرج"، يمر بمراحل متعثرة فى كتابة السيناريو. وقالوا لى: "الأمور ليست على ما يرام، هل يثير هذا الفيلم اهتمامك؟" كل إنسان عاصر هذه الفترة فى الماضى، يتذكر هذا التصادم

المفزع المروع. جذبتنى حالة الغموض الكاملة التى أحاطت بالحدث، والثمن الذى تكبدته حياة البشر، وبصراحة أكثر استهوانى عشق الطيران داخل هذا المنطاد العظيم، وفكرة الاستعانة بمنطاد كبير له محرك، واستغراقه يومين ونصف ليطير من نيوچيرسى إلى فرانكفورت. هناك داخل المنطاد توجد أرائك طويلة، ولو بدا اليوم جميلا سيفتحون الشبابيك. ربما يطيرون على مسافة ألف قدم فوق سطح الأرض، ويسمعون صفارة قطار يمر من تحتهم. يمكنهم سماع الكلاب تنبح، ورؤية الطوافات فوق مياه المحيط، وهم ينعمون بخدمة طعام ممتازة ووسائل راحة جميلة صغيرة لكنها على مستوى راق. لقد وقعت فى أسر الخيال المنبعث من هذا الجو كله.

تركزت مشكلتى الكبرى فى قدرتى على تنفيذ ما سبق، ومدى إمكانية تحويل أحلام المنطاد إلى حقيقة. فى واقع الأمر وقبل موافقتى على المهمة عقدت اجتماعا مع آل ويتلوك، المتخصص فى رسم الأشكال المعدنية فى يونيڤرسال. وسألته: "آل، هل نستطيع تنفيذ المشروع؟ هل يمكننا إظهار هذا الصرح الجوى خارج عنبره فى فرانكفورت؟ هل بوسعنا إطلاقه فى الهواء؟ هل نقدر على الطيران عبر مياه المحيط؟ هل نستطيع الدوران به فى نيويورك؟ هل نملك إحضاره إلى عنبره فى نيوچيرسى؟ هل سيُكتب لنا النجاح فى تحقيق كل ذلك؟" فقال: "نعم." وانطلق فى الحديث عن إمكانية تحقيق ما قلت بمساعدة رسم مصغر وبمعاونة هذا وذاك. ثم عدت أشاور عقلى وأقول إننى ربما أنجز هذا المشروع، لكننى أريد وضع النقاط فوق الحروف معه.

نظريا مثلت بعض الانفجارات الأخيرة خطرا على الممثلين، لكن الحقيقة كانت مختلفة عن ذلك. انفجار واحد فقط بدا محفوفا بالمخاطر، وهو المتولد من احتراق المنطاد. وضعنا رجالا فى المقدمة المخروطية وغطيناها بثلاث عشرة كاميرا؛ لأنه كان واحدا من مشاهد الحريق التى لو لم نصورها من المرة الأولى، لن تصبح هناك مرة ثانية. قام الدوبليرات بتمثيل أدوار الطاقم، ووفرنا لهم الحماية الكاملة من خلال الملابس التى يرتدونها. استغرقنا يوما كاملا ونحن نخطط لهذا المشهد، نحسب التوقيتات، ونجرى محاولات جافة بدون إشعال أى نيران لنتأكد من دقة الوقت قبل التفكير فى بدء التصوير.

كل شيء يحدث في المشهد هو بالتأكيد مسئولية المخرج، حسب اعتقادي. يجب أن تجرى البروفات بكل حرص على أي مشهد أكشن يحمل أي نسبة خطورة. بروفات وبروفات، مرة ومرة وعدة مرات، لتتأكد أن كل إنسان في موقع التصوير يفهم ما يحدث بكل وضوح. في النهاية هي مسئولية يتحملها المخرج وحده.

على أي الأحوال لم يتعرض أحد في فيلم هايندنبرج لأي أذى. صحيح أننا فقدنا كاميراتين، لكننا اقتنصنا إنجازا عظيما.

ستار تريك، فيلم سينمائي (١٩٧٩)

وليام شاتنر، ليونارد نيموي، ديفورست كيلي، چيمس دوهان، چورج تيكي، ماچيل باريت، والتر كونيج، نيتشل نيكولس، بيرسس كامباتا، ستيفن كولنز، جريس لي ويتني، مارك لينارد، بيلي ڤان زانت، روچر آرون براون، جاري فاجا.

بعدما انتهيت من فيلم أودري روز مع أنتوني هوبكنز ومارشا ماسون، استقبلت مكالمة هاتفية من مايكل أيزنر في باراماونت، يسألني عن رغبتي في إخراج فيلم عن ستار تريك. لم يحدث أنني شاهدت الحلقات التليفزيونية؛ بالتالي لا أعرف الكثير عنها، لكنني على علم بمدى شعبيتها. إلا أن ما أوقعني في أسرها هو أنني قدمت من قبل فيلمين من نوعية الخيال العلمي: "يوم توقفت الأرض" و"سلالة أندروميدا". والاثنان كانا مقيدين بكوكب الأرض، وفكرت أنه آن الآوان الآن لأحلق في السماء، وكانت هذه هي السنارة التي اصطادتني لإخراج هذا الفيلم.

ذهبت إلى هناك وتحدثت معهم وقلت: "فرانكلي، يجب أن أرى بعض الحلقات التليفزيونية لأنني لست متآلفا معها." وجاءوني بعشر حلقات أو اثنتي عشرة حلقة مما يعتبرونها أفضل الحلقات لديهم، وواظبت على مشاهدتها أكثر من أسبوعين. أعتقد أن خمس أو ست حلقات منها حققت درجات الامتياز، وهناك حلقتان ذات مستوى طيب، وحلقتان أخرتان في غاية السوء. لكنني فتنت بفكرة تقديم عمل في السموات وقررت الموافقة.

لم تكن واحدة من أسعد تجاربى السينمائية. سار العمل مع شاتنر وليونارد نيموى وباقى الممثلين على ما يرام. لقد تكيفنا معا بشكل جميل، وشكلوا مجموعة عظيمة. لكننا كنا نعيد كتابة السيناريو مرات ومرات، وعندما بدأنا التصوير أخيرا، تلقينا مسودة السيناريو الأولى فقط لأسباب تعاقدية، وتحملنا مسئولية إعادة الكتابة حتى اليوم الأخير من التصوير، وهو أسلوب لا يمت للنجاح بصلة، وانهمكنا فى عملية الكتابة فى ظل شد وجذب متواصل بين المنتج چين رودنبيرى وبين رؤيتى للعمل. والممثلون أيضا كان لهم رؤى حول بعض الجوانب المحددة، وتحولت المسألة إلى تناحر بين القوى المختلفة لإنجاز هذا العمل. لم تكن طريقة مناسبة لإخراج فيلم سينمائى أبدا.

كلماته الأخيرة

منذ بدأت مشوار الإخراج كنت أبحث دائما عن القصة المثالية والسيناريو المتكامل. لو حدث وتذكر أحدهم وجودى كمخرج، أتمنى أن يرجع ذلك إلى مذاقى الخاص الذى تركته فى الأفلام. ربما لا يوافق بعض النقاد على رأيى، لكننى حاولت أن أنتقى ما قدمت بقدر، حاولت ألا أفعل أى شىء يسمح لأحد أن يصرخ ويقول إنه عمل كريه أو مرفوض.

فيلموجرافيا المخرج

آل آمبرسونز العظماء (١٩٤٢، غير موثق).

لعنة الناس القطط (١٩٤٤).

مدموزيل فيفى (١٩٤٤).

مختطف الجسد (١٩٤٥).

لعبة موت (١٩٤٥).

محكمة الجنايات (١٩٤٦).

وُلِد ليقتل (١٩٤٧).

غموض فى المكسيك (١٩٤٨).

دماء على القمر (١٩٤٨).

المكيدة (١٩٤٩).

رايتان للغرب (١٩٥٠).

ثلاثة أسرار (١٩٥٠).

المنزل فوق تل التلغراف (١٩٥١).

يوم توقفت الأرض (١٩٥١).

شىء ما للطيور (١٩٥٢).

مدينة الأسرى (١٩٥٢).

كبير جدا (١٩٥٣).

نهاية المطاف فى جوبى (١٩٥٣).

فئران الصحراء (١٩٥٣).

الطاقم التنفيذى (١٩٥٤).

تكريم رجل سيئ (١٩٥٦).

أحدهم هناك يحبنى (١٩٥٦).

هيلين طروادة (١٩٥٦).

حتى يبحروا (١٩٥٧).

يمكن أن تكون الليلة (١٩٥٧).

أريد أن أعيش! (١٩٥٨).

اجر بصمت، اجر بعمق (١٩٥٨).

خلافات تهدم الغد (١٩٥٩).

قصة الحى الغربى (١٩٦١).

اثنان للأرجوحة (١٩٦٢).

المطاردة (١٩٦٣).

صوت الموسيقى (١٩٦٥).

حصاة الرمال (١٩٦٦).

نجمة! (١٩٦٨).

سلالة أندروميدا (١٩٧١).

اثنان من البشر (١٩٧٣).

هايندنبرج (١٩٧٥).

أودرى روز (١٩٧٧).

ستار تريك: فيلم سينمائى (١٩٧٩).

أسطح المنازل (١٩٨٩).

جـــــوائـز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

جائزة إرفنج جى. ثالبرج التذكارية، ١٩٦٧.

حصاة الرمال، أفضل فيلم، ١٩٦٧ (ترشيح).

صوت الموسيقى، أفضل مخرج، ١٩٦٦.

صوت الموسيقى، أفضل فيلم، ١٩٦٦.

قصة الحى الغربى، أفضل مخرج (بالاشتراك مع چيروم روبنز)، ١٩٦٢.

قصة الحى الغربى، أفضل فيلم، ١٩٦٢.

أريد أن أعيش!، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٥٩.

المواطن كين، أفضل مونتاچ فيلم (ترشيح)، ١٩٤٢.

مونتيرو السينما الأمريكية، الولايات المتحدة الأمريكية

جائزة مخرج العام، ١٩٦٧.

المعهد الأمريكى للسينما

جائزة عن مجمل الأعمال، ١٩٩٨.

الجمعية الأمريكية للمصورين، الولايات المتحدة الأمريكية

جائزة مجلس الإدارة، ١٩٩٧.

جوائز جمعية نقاد السينما بالإذاعة والتليفزيون وعبر الكمبيوتر

جائزة عن مجمل الأعمال، ١٩٩٨.

رابطة المخرجين فى أمريكا

جائزة دى. دبليو. جريفيث، ١٩٨٨.

جائزة رابطة المخرجين فى أمريكا، إنجاز الإخراج الرائع فى فيلم سينمائى عن فيلم صوت الموسيقى، ١٩٦٦.

جائزة رابطة المخرجين فى أمريكا، إنجاز الإخراج الرائع فى فيلم سينمائى عن فيلم قصة الحى الغربى (بالاشتراك مع چيروم روبنز)، ١٩٦٢.

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

حصاة الرمال، أفضل مخرج فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٦٦.

صوت الموسيقى، أفضل مخرج فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٦٥.

مهرجان اسطنبول السينمائى الدولى

جائزة عن مجمل الأعمال، ١٩٩٦.

مهرجان وادى تيميكيولا السينمائى الدولى

جائزة عن مجمل الأعمال، ١٩٩٦.

(٢)

أفلام رون هوارد

ولد رون هوارد فى الأول من شهر مارس عام ١٩٥٤ فى دانكان، أوكلاهوما، فى عائلة تحترف التمثيل. لم يكن عمره يتجاوز الثمانية عشر شهرا عندما ظهر فى فيلمه الأول، بالرغم من أن دوره الحقيقى الأول جاءه وهو فى الرابعة من عمره. بعد وقت قصير راح يظهر بشكل منتظم فى برنامج مسرح ٩٠، وأخيرا لعب دور أوبى فى الحلقات التليفزيونية آندى جريفيث شو، بعدها تحول من ممثل طفل فى بلدة مايبيرى الخيالية إلى المراهق الأمريكى ريتشى كاننجهام فى الحلقات التليفزيونية أيام سعيدة. لقد أراد والدا رون أن يعيش ابنهما حياة طبيعية قدر المستطاع، فالتحق بمدارس حكومية، وفى عامه الخامس عشر انقطع عن الدراسة تسعة أشهر ليتفرغ للعب كرة السلة لمدة موسم واحد. جرت العادة أن يكون انتقال الممثل الطفل إلى ممثل مراهق مسألة صعبة، لكن المرحلة الانتقالية الحقيقية عند رون كانت فى تحوله من ممثل طفل إلى مخرج بلغ سن الرشد.

حصل على بعض الأدوار التمثيلية وهو شاب، مثل دوره فى فيلم "القناص" إنتاج عام ١٩٧٦، الذى لعب بطولته چون وين، ونال عنه رون ترشيحا فى جوائز الكرة الذهبية، منذ هذه اللحظة اتجه حلمه وتركيزه بصفة خاصة ناحية الإخراج. بدأ تصوير أفلام سوبر- ٨ بما يتناسب مع مراهق صغير، وبعد انتهاء مرحلة المدرسة الثانوية أمضى عامين فى دراسة برنامج للسينما بجامعة ساوثرن كاليفورنيا. وأخيرا هجر الجامعة وفكر أنه يمكن أن يتعلم أكثر من خلال اكتساب التجربة العملية، وبالفعل نجح

فى عقد اتفاق مع روچر كورمان لإنتاج فيلمين من تأليفـه وإخراجه وبطولته أيضا. وقد لاقى الفيلمان نجاحا طيبا.

منذ عام ١٩٧٥، ورون هوارد متزوج من شيريل حبيبة قلبه زميلة المدرسة الثانوية. يعيش رون ليواصل تحقيق حلمه بسرد الحكايات كواحد من قمم مخرجى هوليوود.

"إنه رجل يصعب أن تغضبه، هذه هى طبيعته الصادقة، لقد رأيت رون يغضب بسبب شىء لم ينفذ بالطريقة الصحيحة، لكنه غضب لا يصل أبدا إلى حد تعطيل العمل، لو تعلم ما أقصد. إنه لا يتطوع بنوبات غضب مجانية، لم يحدث هذا مطلقا، لا يصرخ فى وجه أى إنسان، ولا يهتف بالشكوى من أى إنسان، كل شىء يسير على ما يرام لأنه يؤدى واجبه المنزلى. وعند حدوث بعض الأشياء غير الملموسة، لا يدعها تعكر صفوه أبدا".

توم هانكس – ممثل

الحـــــوار

لقد نشـأت فى أحضـان هذا البـيزنس بلا جدال. والدى هو رينس هوارد ومازال يواصل العمل حتى الآن، إنه ممثل يجيد تجسيد الشـخصيات الصعبة. أما والدتى چين التى استـأنفت ممارسة التمـثيل فى الوقت الحالى، فقد انقطعت عنه لبعض الوقت عند ولادتى. تقابل الاثنان فى جامعة أوكلاهوما، وقدمـهما دينيس ويڤر معا إلى قسم الدراما، ثم عادا وتقابلا مرة ثانية فى نيويورك. منتهى الرومانسية.

من أغلى الأشياء التى أقتنيها فى حياتى صـورة قديمة لوالدتى ووالدى معا. كان الاثنان يقومان بجولة بالأتوبيس لتقديم عرضى سنوا وايت وسندريلا. لم يكن متوفرا غير أربعة أقزام، فكان والدى يضطر فى بعض الأحيان أن ينزل على ركبتيه ويركِّب ذقنا ليتحول إلى قزم آخر. كان الجميع يلعبون صحبة من الأدوار. فى هذه الرحلة وقع الاثنان فى غرام بعضهما وتزوجا. وقد جردا ثوب سندريلا من كل ما يلمع وكل الترتر الذى يزينه؛ لترتديه أمى فستانا لزفافها. إنها قصة حب رومانسية متداخلة مع عرض فنى فى لقطة واحدة.

لم تعد ذاكرتى تحمل صورا واضحة عن دورى الذى مثلته فى فيلمى الأول سيدة الحدود، بالرغم من أننى أذكر مشاهدتى لهذا الفيلم. وقتها كنت أبلغ من العمر ثمانية عشر شهرا، وكان والدى ملتحقا بسلاح الطيران، وأعتقد أنه اضطر إما للغياب بدون إذن والهروب تماما، أو للاختفاء عن الأنظار لمدة أسبوعين ليلعب دور الرجل الشرير فى فيلم سيدة الحدود، المصنف فيلم ويسترن من فئة الدرجة الثالثة. أذكر جيدا أننى شاهدت هذا الفيلم، ورأيت والدى وهو يُقْتَل ويموت على الشاشة، أعتقد أنه موت بسبب إصابته بسهم أو شىء من هذا القبيل، لكن حدثت المعجزة عندما وقع والدى إلى الأمام بدلا من اندفاعه إلى الخلف، فإذا به يحطم الدرابزين ويتشقلب ليسقط على الأرض. إنها حقا إحدى حلقات الويسترن التقليدية العاطفية الخالية من التعقيد. ويبدو أنهم فى لحظة ما كانوا يحتاجون إلى رضيع يبكى.

لا أذكر شيئا مما حدث على الإطلاق، لكن القصة أننى وُجدت فى موقع التصوير مع والدتى، وأعطونى فأسا صغيرا من فئوس الهنود الحمر مع ريشة لألعب بهما، وكان واضحا جدا أننى سعيد بما أملك، أداروا الكاميرات وجردونى من فأسى فانطلقت فى البكاء. وانتهى التصوير وأعادوا لى فأسى الهندى مرة أخرى. كانت هذه هى بداياتى كممثـل.

فيما بعد شاركت بالتمثيل فى فيلم يسمى "الرحلة"، بطولة يول برينر وديبورا كير. الحقيقة أننى أذكر الكثير مما حدث فى هذا الفيلم، كنت قد بدأت عامى الرابع، لهذا تسعفنى ذاكرتى بلحظات متعددة، كان والدى يلعب دورا فى هذا الفيلم؛ ولهذا السبب أيضا سمح لى بالمشاركة فيه. الحق أن والدى ووالدتى تحفظا بعض الشىء على وجود طفل ممثل فى العائلة. فى هذا الوقت لم يكن شقيقى كلينت قد جاء إلى الدنيا بعد. لكن الفكرة أن هذا الفيلم يعتبر فرصة لنسافر كلنا إلى أوروبا وعلى نفقة الإنتاج، لهذا ظهرت أنا فى هذا الفيلم.

أذكر أن الفيلم تناول أحداث الثورة المجرية، وكان أشبه بالانفجار من وجهة نظرى، فالدبابات السوڤيتية تنتشر فى كل مكان، وكنت أقفز أنا فوقها وأتجول وأتعلق بهذه الدبابات التى تتفوق فى حجمها على أى إنسان، ومن بينهم يول برينر الذى أذكر له مرحه وبهجته وسحره. بالنسبة لى كانت تجربة شديدة الإيجابية بمعنى الكلمة.

انتهينا من الفيلم وعدنا إلى نيويورك. ذهب أبى فى جولة فنية مع هنرى فوندا لعرض مسرحية مستر روبرتس، لكن يظل خبز وزبد عمله الحقيقى هو عروض التليفزيون المذاعة على الهواء، وهو ما دفعنا للرحيل عن نيويورك. كان هذا فى عام ١٩٥٨، حيث يتركز إنتاج عروض الويسترن والمخبرين السريين فى هوليوود؛ فسافرنا إلى هناك. ومثلما شد سكان أوكلاهوما رحالهم قبلنا بعقدين من الزمان هربا من الجفاف، حمّلنا السيارة بكل ما استطعنا حمله، وأحدثنا ضجيجا عاليا ونحن نتجول عبر الولايات المتحدة الأمريكية، وتوقفنا فى المنطقة الشرقية الأمريكية لزيارة المزرعة التى نشأ فيها والدى، كما توقفنا فى البلدة الصغيرة التى نشأت فيها والدتى، واخترقنا صحراء

أريزونا الجرداء، ومررنا عبر الغابة الحجرية بين هالبروك ونافاچو، ومنها إلى هوليوود، كاليفورنيا، حيث حصلنا هناك على شقة.

بدأت العمل بفضل الخبرة القليلة التى اكتسبتها، كما أن والدى تعاقد لى مع وكيل أعمال. أعتقد أن أول عمل حصلت عليه هو عرض ريد سكيلتون شو، وكنت مازلت طفلا عندما ظهرت فى اسكتش فريدى العالة على المجتمع. فى هذا الوقت كنت أبلغ من العمر أربع سنوات ونصف، كما قدمت فى العام نفسه ثلاثة عروض فى برنامج مسرح ٩٠، وشاركت فى حلقتين من اسكتش ريد سكيلتون مرة أخرى، وبدأت تقديم عروض أخرى مثل منطقة الغسق ودوبى چيليس ودنيس المزعج.

حرص والدى ووالدتى على مراقبتى بحرص بالغ. أمران كانا يشغلان باليهما كثيرا. أحدهما أن الأطفال الذين يعملون فى بيئة الكبار يصبحون محل شغف وتدليل الجميع، لكنهم يتحولون كما هو متوقع إلى أشياء تشغل حيزا صغيرا كأنهم حفنة من السنتات، ويكتسبون القدرة على التمثيل مثلما يحدث دائما فى أعراف هذه المهنة. بينما كان والدى يراقب بعينيه ممثلين أطفال آخرين، يشغلهم فريق العمل بالمزاح ويرتكبون الحماقات معهم. ثم يبدأون هم العمل والأطفال مازالوا يعبثون، فيهز كل منهم رأسه ويقول: "براد لا يستطيع التركيز." رأى والدى أن هذا ليس عدلا؛ لهذا حاول مبكرا أن يذكر كل منهم أننى طفل، ولابد أن يعاملوننى كطفل. إلى هذا الحد كان أبى يحمينى بطريقة جميلة وبناءة بالفعل.

عندما التحقت بالعمل فى آندى جريفيث شو، ذهب والدى إلى آندى وأخبره أنه لاحظ أنهم يكتبون شخصية أوبى التى سألعبها، بالطريقة نفسها التى يكتبون بها لأطفال يقعون فى مواقف كوميدية؛ إنهم يسعون إلى صنع نكتة، وهذا جهد عظيم، لكن النكات كلها تبدو على حساب الأب. ودائما ما يكون الابن هو أذكى شخص فى العائلة، ويظهر وكأنه رجل صغير حكيم بشكل أو بآخر. وقال والدى لآندى إن هذا أمر مضحك، لكن ألن يكون أكثر تشويقا لو أصبح آندى أبا بكل ما تحمل الكلمة من معنى، أى رجل ناضج، ويتحول أوبى إلى ابن حقيقى، يحترم ذاته، فهل لا يجدون أى فكاهة فى هذه

العلاقة المستمرة المنتظمة يوما بعد يوم؟ وأعجب آندى بالفكرة وأصبحت من المعتقدات الراسخة فى العرض، وكـان دائما يعطى أبى حقـه ويذكر اسمه بصفتـه صاحب هذا الاقتراح.

وجهة نظرى أن هذا الموقف حمل مغزى مهما، لأنه منحنى الفرصة أنا أيضا كممثل لأؤدى بشكل حقيقى من منطقة غاية فى الأمانة والصلابة. أعظم شيء تجده فى شخصية أوبى، بالنسبة لممثل صغير يحاول أن يتعلم التعامل مع هذا البيزنس، أن الكوميديا تنبع من الشخصية، وترتبط بشكل أساسى بالإحساس الصادق ورد الفعل الصحيح. وبهذا نجحت أن أتعلم من تلقاء نفسى ومن خلال والدى أسس منهج التمثيل، واستيعاب التواصل مع منطق المشهد، لكن فى الوقت نفسه كان من الضرورى أن أتعلم النكات، وأتذكر كيف سمحوا لى مبكرا ومبكرا جدا تقديم النكات والمشاركة فيها. هذه هى ملامح الجو العام فى آندى جريفيث شو، عالم مدهش، تصور أنك طفل صغير ولك حق حضور هذه الجلسات، حيث يقوم كل فرد بقراءة السيناريو. لقد تعلمت القراءة أصلا من خلال قراءة السيناريوهات، وما إن ننتهى من القراءة حتى يسمحوا للممثلين جميعا بالحديث عن المشاهد وعن شخصياتهم، وكنت أنا من بين هؤلاء.

ذات مرة كنت فى السادسة أو السابعة من عمرى، ووجدتنى أقول: "لا أعتقد أن طفلاً يمكنه أن يتكلم بهذه الطريقة." عادة كانوا لا يعيرون أفكارى أى انتباه. لكنى فى الحقيقة أتذكر جيدا اللحظة الأولى التى تقبلوا فيها فكرة من أفكارى. أثناء البروفة كنت أدخل عبر الباب قادما من سراى المحكمة، ثم توقفت وكان المفروض أن أقول شيئا ما، رفعت يدى فى البروفة وقلت للمخرج بوب سوينى: "هل تعرف، أنا لست متأكدا أن طفلا فى عمرى يمكنه الكلام بهذه الطريقة." فسألنى بوب: "وكيف سيقولها فى رأيك؟" فقمت ببعض التغييرات البسيطة وقال.. "عظيم، قلها بهذه الطريقة." وأذكر أننى ظللت واقفا وأنا فى حالة إشراق وتألق. وأضاف آندى: "ماذا تنتظر؟" فقلت: "إنه أول اقتراحاتى التى تتقبلونها." وأتذكر آندى حين قال: "إنه أول اقتراح لعين طيب تقوله. الآن هيا نعود إلى العمل ونستكمل المشهد." وأدركت فى مرحلة مبكرة للغاية الفرصة الذهبية السعيدة التى وضعتنى هناك لأكون جزءا من هذه المنظومة.

العالم كله يتذكرنى الآن، على الأقل فى أمريكا، بصفتى المدعو أوبى. أما فى أوروبا فقد عرفنى الناس أكثر من خلال حلقات أيام سعيدة. منذ أربعة عشر عاما كنت أقدم فقرات برنامج ليلة السبت على الهواء، وقام إيدى ميرفى بعمل دوبلاج لشخصية أوبى كاننجهام فى أحد الاسكتشات. لقد تعلمت من هذا الموقف الكثير أيضا، وأنا لا مكان عندى للندم مطلقا، لو شعرت أن تاريخى مع آندى جريفيث شو وحلقات أيام سعيدة وضع قيودا على إبداعى، ربما يتسلل داخلى شىء من الندم، لكن هذا لم يحدث. يجب أن تعرف أننى مدين بكل شىء لكل الشخصيات ولهذه العروض. فلهم الفضل فى تطوير حياتى إلى الأفضل.

رون هوارد فى مرحلة الانتقال من الطفل النجم إلى الممثل المراهق:

"أنت الآن تمر بعامك الرابع عشر أو الخامس عشر، ويمكنهم التعاقد مع مَنْ يبلغ من العمر ثمانية عشر عاما، وقد تخطيت قيود قانون توظيف الأطفال، بالتالى أصبح الأمر حقيقة واقعة. اللحظة التى تشعر فيها بالحيرة وأنك أصبحت مكشوفا سهل الجرح والاقتحام، هى لحظة استبعادهم لك على الفور".

كانت حلقات أيام سعيدة تجربة تعليمية معقدة إلى حد كبير. فى هذا الوقت كنت قد بلغت التاسعة عشرة من عمرى وأصبحت مستقلا فى عملى، ربما يمر علىّ والدى ووالدتى فى طريقهما ويشاهدان تصوير حلقة أو ما يشبه ذلك، لكننى لم أعد معتمدا عليهما كما كان الحال فى طفولتى؛ لقد ساهمت حلقات أيام سعيدة فى نضوج خبراتى تماما، تعلمت الكثير عن أمور عديدة، عرفت الكثير عن أساليب الكوميديا المختلفة من چيرى باريس، هذا المخرج الكوميدى المتألق العظيم. كما يعتبر جارى مارشال أفضل رئيس يراه أى إنسان فى حياته؛ فقد كان ومازال مؤلفا ومنتجا خارقا للعادة وقائدا عظيما. وتوغلت فى سراديب هذا البيزنس بشكل أعمق، واكتشفت أنها لعبة أرقام. إنها منظومة ترتبط بالنجاح أولا وأخيرا.

بدأت العمل فى حلقات أيام سعيدة وأنا بطل العرض. ومع تطورها بزغ نجم هنرى ونكلى بفضل أدائه شخصية فونزى، وهى التى تسببت فى بلوغ الحلقات مستويات أعلى من النجاح. تفهمت الأمور بعقلانية لأن هنرى اجتهد أن يبث فى الشخصية التى يلعبها شحنات خارقة، لكن نجاحه هذا سبب لى ألما كبيرا، تألمت لرد الفعل المتصاعد داخل شبكة التليفزيون، تألمت للطريقة التى انتقل بها تركيزهم على شخصى كبطل للعرض، ليصبح من حق هنرى الذى يجسد دور فونزى، والذى تحول إلى ظاهرة جديدة، لم أتذوق طعم هذه التجربة من قبل، وكان من الضرورى أن أتكيف معها وأضعها فى إطارها الصحيح.

من حسن الحظ أن الصداقة العظيمة التى كانت ومازالت تربط بينى وبين هنرى، والعلاقة الوطيدة مع فريق الممثلين، وتميز جارى مارشال وتوم ميلر وإد ميلكس كمنتجين من الطراز الرفيع، لم يشعرنى بضغوط أثناء العمل، لكننى استشعرتها فى تعاملات شبكة التليفزيون والاستوديو والصحافة. إنه اختبار مهم لاستيعاب الموقف. هذا هو بيزنس التسلية، كل ما يهمه تحقيق أعلى معدلات النجاح أو استقطاب الجمهور للمواظبة على مشاهدة الفيلم أو أى عمل فنى، أما أنت فعليك أن تكون طموحا وتعى هذه القوانين جيدا.

فى الماضى عندما كنت ضمن فريق عمل آندى جريفيث شو، طرأ على حياتى أمران مهمان. كتب والدى مسرحية اسمها "انظر إلى حال هادسون"، وكان يمثلها على المسرح ويخرجها فى دار إكويتنيڤر فى لوس أنچلوس. أذكر أننى كنت أراقبه وهو يوجه الممثلين ويبنى الديكورات ويجهز كافة الملابس، ورأيتهم وهم يجرون بروڤات إلى ما لا نهاية، وكان متاحا لى الذهاب لمشاهدة العروض. كان عرضا مضحكا للغاية، كم كان الأمر ساحرا بالنسبة لى.

هوس الإخراج ينادى

فى الوقت نفسه كان بوب سوينى يقوم بإخراج آندى جريفيث شو. كم كان مبدعا لأنه فى الأصل ممثل. كل الناس أحبت بوب، كان من المفترض أن يستمر فى مجال التمثيل، لكن بوب اتجه بعد ذلك إلى إنتاج وإخراج عروض لحسابه، ثم تم استبداله بالمخرج لى فيليبس، الذى بدأ حياته ممثلا ثم أصبح مخرجا. وبدأت ألمح هذا الارتباط بين التمثيل والإخراج. هناك شيء ما يكمن فى مهنة الإخراج التى تحولت فى عينى إلى أمر عظيم.

سأحكى لك عنه. بلغ الجو العام فى موقع تصوير آندى جريفيث شو، منتهى الاستمتاع. الضحك لا يتوقف. ليس مع الممثلين فقط، وإنما مع طاقم العمل خلف الكاميرا أيضا. واعتدت على مشاكسة هذا الفريق وقتا طويلا، أنظر من خلال الكاميرا، أدير العجلات، أفتح الميكروفون، أحركه هنا وهناك. كان من الممكن أن يتعرضوا للطرد لأنهم يطلعوننى على أعمالهم. لهذا لم أستغرق زمنا طويلا لأدرك أن المخرج هو الشخص الذى يسكن كل مكان ويلعب مع أى إنسان. هنا يكمن سر المهنة. هنا يكمن موضع الدهشة. وفكرت أن هذا الأمر يناسبنى تماما.

اتخذت قرار الإخراج فى وقت مبكر جدا من عمرى. سألونى فى مقابلة أجريتها بعد ظهورى فى فيلم التودد إلى والد إيدى، عن طموحاتى فى العمل عندما أكبر. فقلت أريد أن أصبح ممثلا ومنتجا ومخرجا ومصورا. بما يعنى أننى تشربت الانبهار بكل شيء منذ نعومة أظافرى.

تقدمت بفيلم ٨ مم يسمى عمل جريء ضمن مسابقة كوداك للمخرجين المراهقين. فالوقت لم يتسع لإخراج فيلم متكامل؛ حيث انشغلت بتمثيل دورى فى الحلقات التليفزيونية عائلة سميث مع هنرى فوندا. فى الوقت نفسه أواصل كتابة سيول من القصص القصيرة، ولم أتخل عن حلمى فى دخول منافسة كوداك. كان هناك تصنيف يسمى فيلم "الريل الواحد". تتلخص الفكرة فى ضرورة عرضك "رول كامل" لفيلم يبلغ زمنه ثلاث دقائق وأربعا وعشرين ثانية. لكنك لن تتمكن من تطويره. عليك فقط أن ترسله إلى

المحكمين مباشرة، وهم سيطورونه بالشكل الذى يرونه، ومهما كان الفيلم الذى تقدمت به سيخضع للتقييم. اختار معظم الناس الرسوم المتحركة، أما أنا فاخترت فانتازيا أكشن بممثلين حقيقيين.

استخدمت المساحة الخلفية للاستوديو فى المكان الذى نصور فيه، هذا المكان الذى اعتادوا فيه تقديم العديد من أعمال الويسترن القديمة لجين أوترى وما شابه. واستعنت بشقيقى ووالدى ثم بصديقتى شيرل، التى أصبحت زوجتى كممثلين. كان فيلمى يشبه عرض منطقة الغسق إلى حد ما، عن طفل صغير يتجول فى مدينة الأشباح يرتدى ملابس معاصرة، وينجح فى رؤية مجرم، وفجأة.. بوووو! يجد نفسه يرتدى ملابس الويسترن، بالمسدسات والنجمة وكل شىء. وفجأة يصبح مأمور البلدة.

مرة أخرى يتجول فى البلدة ويرى مدخلا، وبووووو! تظهر فتاة حانة، التى تلعب دورها شيرل. وبمجرد ما يتخلص من الرجل الشرير يذهب لاستدعاء الفتاة، لكنها بوووم! تختفى. يتلفت حوله ويرى المجرم المتوفى وقد أصبح نباتا صحراويا، وفجأة يعود الطفل إلى ملابسه المعتادة مرة أخرى.

حسبت توقيت كل شىء بدقة. وكما ذكرت تضمن الفيلم حوالى سبع وثلاثين لقطة. قمت بتحويلها إلى قصة مصورة، مع حساب زمن كل لقطة، وأجريت البروفات مع كل ممثل. وأحضرت ثلاثة أجهزة كاسيت فى حالة احتياجنا للتسجيل مرة أخرى، لكننا نجحنا من المرة الأولى. أرسلت الفيلم وفزت بالمركز الثانى. لن أنسى ما حييت لحظة إبلاغى بخبر فوزى. كما أننى حصلت على مكافأة قدرها خمسة وسبعون دولارا تقريبا. قبل التصوير مباشرة ظهرت براعة شقيقى كلينت، الذى ظهر معى فى الكثير من أفلامى لاحقا، ونال خمسين بالمائة من الأرباح. وأتذكره وهو يقول: "انتبه، أنا محترف، الكلمات لا تسعفنى، لكننى لم أعرف أن هناك جائزة مالية، ولو فزت ستمنحنى جزءا منها". وبالفعل اقتطعت المكافأة بالإكراه والتهم هو نصفها.

كان هدفى دائما محاولة إخراج فيلم طويل روائى أثناء مرحلة المراهقة، ومر الوقت وبلغت عامى العشرين ثم الحادى والعشرين وأصبحت كتلة من اليأس (يضحك).

إننى أضحك من كل قلبى لأننى أدرك الآن عبث الموقف على بعضه، لكننى فى هذا الوقت شعرت وكأن كل إنسان يربت على رأسى بحركات آلية، كلما فتحت سيرة الإخراج. لم يتعامل أحد معى بجدية، برغم مجموعة الأفلام التى صورتها على نفقتى فى عطلات نهاية الأسبوع، وبرغم كم القصص التى كتبتها.

احتلت حلقات أيام سعيدة المرتبة رقم واحد، ومع ذلك لم أتلق أى عرض لتمثيل فيلم روائى طويل لمدة عامين، حتى جاءنى فيلم المخربشات الأمريكية وفيلمان آخران. ثم حصلت على هذا السيناريو من المنتج روچر كورمان. أعرف جيدا أن روچر يحتل مكانة متفردة، وله سجل قياسى على مستوى الصناعة كلها بمنح المخرجين فرصتهم الأولى أو الطلقة الأولى، مثلما فعل مع كوبولا وسكورسيزى وبوجدوناڤتش وچوناثان ديم. وبعدها فتح الباب أيضا أمام چو دانتى وچيم كاميرون وأنا. لقد أرسل لى سيناريو فيلم العق التراب ورائى، ويا إلهى، وجدته رديئا للغاية. لكن فجأة أضاءت رأسى فكرة، وقلت إن شبكة التليفزيون لن تسمح لى بإخراج فيلم تليفزيونى، ولا أى ستوديو سيعطينى فرصة إخراج فيلم روائى طويل؟ لهذا سأذهب ومعى هذا السيناريو الذى كتبه أبى معى، وسأرى إمكانية استثمار الفرصة للتمثيل فى فيلم العق التراب ورائى، وإخراج فيلم إنتاج روچر كورمان. من الآن سأتفرغ لهذه المهمة.

أذكر أن وكيل أعمالى فى هذه الفترة كان يريد الذهاب معى لمقابلة روچر، لكننى لم أسمح له بذلك. أعرف جيدا أن كل همه هو انضمامى كممثل لهذا الفيلم، وحصولى على أعلى أجر ممكن، لكننى لا أفكر فى المال، كل ما أحلم به هو فرصة للإخراج. أخبرت روچر أننى لا أهتم كثيرا بالتمثيل فى فيلم العق التراب ورائى، لكننى يمكن أن أقبله لو قدم لى المساعدة وقام بتمويل السيناريو الذى كتبه والدى معى.

قرأ روچر السيناريو، وألقى نظرة على أفلامى، وعقدنا اجتماعا آخر. وفى الموعد المحدد قال: "الفيلم الذى كتبته مع والدك مشروع طيب، مشروع يستحق أن يرى النور، لكنه ليس تجاريا بما يكفى ليتناسب معى. إنها شخصية حقيقية قادمة من قلب الحياة،

وأنا أحب أفلام الأكشن والأفلام التى تحمل تصنيفا بصفة عامة، لكنه مستوى طيب من الكتابة. إذا قبلت التمثيل فى فيلم ألعق التراب ورائى، لن أعطيك ضمانات لإخراج فيلم سينمائى، لكن يمكنك أنت ووالدك أن تكتبا الخطوط العريضة لفيلم، وسأدفع لكما ألفا وخمسمائة دولار. ولو أعجبتنى الخطوط العريضة سأكلفكما بكتابة السيناريو، وسأدفع لكما الحد الأدنى المقرر فى تعريفة رابطة كُتَّاب السيناريو. ولو أعجبنى السيناريو وقررت إنتاجه، سأسمح لك بإخراجه." وأضاف: "لو لم تتحقق هذه الخطوات، وكان كل هذا مجرد كمين لأنزلق فيه، سأمنحك الفرصة لتكون مخرجا مساعدا فى فيلم آخر. ستتولى إخراج تصادم السيارات والمعارك وهذه النوعية من المشاهد." لم يكن عرضا عظيما، لكنه أقرب ما حصلت عليه للقبض على فرصة للإخراج فى عالم الاحتراف. فشاركت بالتمثيل فى فيلم ألعق التراب ورائى وحقق نجاحا فائقا على مستوى دور العرض أو فى محيط سينما السيارات القريبة. من هنا حصلت على فرصة إخراج فيلم "أضخم عملية سطو على سيارة".

ظهرت تجربة فيلم أضخم عملية سطو على سيارة حاملة البصمة التقليدية لروچر. يمكننى القول إنه أسهل ضوء أخضر حصلت عليه لإخراج فيلم. ظللت أحاور وأناور روچر بقصص متنوعة، تنتمى إلى كل تصنيف يمكن أن تتخيله. خيال علمى، نوعية المخبرين الغامضين، كوميديا، وكل كل شىء. أخرجت كل ما فى قلبى. كان دائما يقول إن القصص مسلية جدا، وإنه يستمتع بها أكثر كلما رواها إلى الممثلين الذين يزورونه. لكنه لم يشتر أى واحدة من هذه القصص أبدا.

كنت أذهب إلى موقع التصوير بينما رون يحلق عاليا فوق كرين شابمان؛ ليخبر ولفورد بريملى ماذا سيفعل، ويطمئن على أحوال دون أميتش. فقلت: "يا إلهى، هذا الولد مخرج. فالصغير يملك قدرات طيبة. لقد حدد هدفه. وينتظره مستقبل مبشر".

رينس هوارد - ممثل (ووالد رون)

أضخم عملية سطو على سيارة (١٩٧٧)

رون هوارد، نانسي مورجان، إليزابيث روجرز، باري كاهيل، رينس هوارد، بول لينك، ماريون روس، دون ستيل، بيتر إيزاكسون، كلينت هوارد، چيمس ريتز، هوك هويل، لوو براون، كين ليرنر، چاك بيركنز.

أخيرا بعدما أفرغت ما في قلبي وقدمت له حوالى خمس عشرة فكرة مختلفة، بعد هذا كله قال روچر: "رون، عندما كنا نختبر العناوين لاختيار واحد منها لفيلم العق التراب ورائي، ظهر عنوان آخر أقرب ما يكون للدقة وضعناه في المرتبة الثانية. إنه عنوان أضخم عملية سطو على سيارة." وقال لو تمكنت أنا ووالدى من تلفيق قصة نطلق عليها هذا العنوان، تدور حول تصادم كوميدى لسيارة، سيسمح لنا بكتابة سيناريو وإخراج هذا الفيلم.

أدرت الفكرة في رأسي بالاشتراك مع والدى لفترة ما، وبعدما وضعنا أيدينا على الخطوط العريضة للقصة اتصلت بروچر وأخبرته بالفكرة على التليفون. وافق عليها، وفي خلال شهر كنا نرتب استعدادات ما قبل تصوير الفيلم، الذى انقلب فيما بعد إلى خبرة عظيمة. بدأنا التصوير بعد يوم واحد من احتفالى بعيد ميلادى الثالث والعشرين، وبالتحديد في الثانى من شهر مارس عام ١٩٧٧، وأصبح الحلم حقيقة.

حتى هذا الوقت كنت أتكلم وأتكلم وأتكلم عن الإخراج مع أى شخص يسمعنى، أزعج الناس وأضايقهم، حتى وصلت إلى أول يوم من أيام التصوير ووجدت نفسى أتهاوى. من أهم الأمور التى يجب أن تقوم بها في ظل برنامج العمل والميزانية المرصودة لهذه النوعية من الأعمال، أن تنجز مهام يومك. فحتى وقت الغداء كنت قد انتهيت من تصوير خمس أو ست لقطات. يمكن أن يمر هذا الأمر بسلام مع الاستوديوهات الكبيرة والأفلام ذات المستوى المتميز، لكن مع فيلم إنتاج روچر كورمان من المتوقع أن تنجز ما بين عشرين إلى ثلاثين لقطة في اليوم. فقلت بينى وبين نفسى: "يا إلهى، سأغلق فمى وأطوى ما حدث إلى الأبد، سأكتفى بهذا الترنح في اليوم الأول".

تحول روچر إلى مساعد إيجابى تماما وأنجزنا المطلوب على مدار اليوم. وكأن المصور جارى جريڤر جاء ليكون طوق نجاتى. نجحنا فى اليوم الأول، وفى اليوم الثانى أو الثالث شعرت براحة كبيرة فى العمل. فى أحد الأيام بلغ معدل التصوير ثمان وثمانين تركيبة بصرية لحوادث سيارات بكل متطلباتها، وانتهينا من كل شىء حسب الجدول الزمنى المحدد. وفى الحفل المقام بمناسبة انتهاء الفيلم رقصت مع زوجتى شيرل، التى عملت معى كمساعدة إنتاج بالإضافة إلى عملها متعهدة للطعام. وأذكر أننى قلت وأنا أتمايل معها: "يا إلهى، أنا الآن أستمتع بإخراج الفيلم أكثر مما كنت أتخيل". فقالت لى: "أستطيع أن أرى ذلك، أستطيع أن أراه." لم يحدث عمرى أن نظرت إلى الخلف. منذ هذه اللحظة أعلن قلبى أننى مخرج ولا شىء آخر.

نعود إلى أسس الاستثمار لأؤكد أننى لن أكرر أبدا الإنجاز الذى حققته فى فيلم "أضخم عملية سطو على سيارة". بلغت ميزانية الفيلم ستمائة ألف دولار، وربح خمسة عشر مليون دولار، ثم باعوه إلى شبكة التليفزيون ومبيعات الكيبل إلى آخر هذه الأمور. كما نال حظه من المقالات النقدية الإيجابية. الحقيقة أنا لا أعرف كيف حدث ذلك، لكنه حدث. وفتح الفيلم أمامى أبوابا متعددة.

إن بى سى، ساحة تدريباته

الأيام التى قدمت فيها أفلاما تليفزيونية لحساب إن بى سى لا تقدر بثمن. كان هناك مديرة تنفيذية تدعى دين بيركلى، وهى واحدة من رائدات السيدات اللائى سيطرن على إدارة الشبكة. كانت تؤمن بفكرة اتجاه الممثل إلى الإخراج، وساندت بكل قوتها انتقال مايكل لاندون إلى الإخراج مع آخرين، وشاهدت فيلمى أضخم عملية سطو على سيارة. وقد وضعت فى خطتها تقديم أفلام تليفزيونية مسلية، وسمحت لى أن أقوم بالإخراج دون الظهور ممثلا فى أفلامى. كما قدمتنى إلى برايان جريزر، الذى سيصبح فيما بعد شريكى فى شركة إيماچن فيلمز، وكان وقتها منتجا تليفزيونيا شابا.

من أهم وأغلى الأشياء التى راقت لى فى بيزنس الأفلام التليفزيونية، أنها توافقت مع برنامج التزاماتى فى حلقات الأيام السعيدة؛ مما خلق لى متنفسا إبداعيا عظيما وانضباطا كبيرا؛ لأن بين هذا وذاك كنت أمارس دور المنتج المنفذ لهذه الأفلام، وعلىَّ أن أتحمل المسئولية لو زادت الأمور عن الحد المعقول. نظام ما بعده نظام. وأحيانا كنا نتعدى حدود الميزانية الموضوعة، فأتحمل أنا فارق النفقات من جيبى، على أمل بيع حقوق العرض الثانى للفيلم وتحصيل حقوق النقابة لأسترد أموالى.

بدأت أستوعب مفردات العملية كلها بوصفها مشروعا تجاريا وعملا فنيا. تعلمت الكثير عن كيفية العمل داخل المنظومة. كانت إن بى سى هى ساحة تدريباتى، وعلىَّ أن أبذل محاولات للعمل معهم لأبيع أفكارى إليهم. كانت مسألة حاسمة وعصبية لأن بعد مرور ثلاث سنوات، عندما واتتنى الفرصة لأقدم أول فيلم سينمائى، أصبت بذعر شديد. لكن عندما أصبح أمرا واقعا ودخلت موقع التصوير لأمارس العمل، انتابتنى راحة مطلقة. وقفت على قدمى بثبات. نفذت هذه الأفلام وفق برامج عمل محكمة مع تولى الكثير من المسئوليات. لم يرهبنى دوران عجلة يوم العمل. انهمكت فى ترتيب المشاهد وتنفيذها لأنجز برنامجى اليومى. كانت حياة عظيمة.

وردية ليل (١٩٨٢)

هنرى ونكلر، مايكل كيتون، شيلى لونج، چينا هيشت، بات كورلى، بوبى دى كيكو، نيتا تالبوت، بازل هوفمان، تيم روسوفتش، كلينت هوارد، چو سبينل، شيريل كارتر، بيكى جونزاليس، كوركى كورمان، إيديكو چيد.

برغم كثرة المكاتب والعاملين هناك، فإن برايان جريز وأنا كنا من أصغر العاملين هناك. وكم تفاخرنا بأنفسنا لأن الله منَّ علينا بمكتبين. لم نبذل مجهودات خارقة للعادة، بل ما يكفى من العمل لضمان استمرار صعودنا وحجز مكان فى الاستوديو. يوما ما جاءنى برايان بفكرة مستلهمة بحرية من حادثة حقيقية. لقد تم القبض على

رجلين لأنهما يديران شبكة دعارة مستغلين أرض معرض الجثث المجهولة بنيويورك. ورأى أنها فكرة مضحكة. واقتنعت أنا أيضا أنها فكرة كوميدية بحق. والأهم من ذلك أن الناس لن يتوقعوا منى إخراج هذا العمل.

بدأنا وضع الخطوط العريضة للسيناريو مع لويل جانزا وبابالو ماندل، اللذين استقيا خبرة كبيرة من حلقات أيام سعيدة. أعتقد أن برايان خاض معركة حقيقية عسيرة لينتزع موافقة الآخرين لأتولى أنا إخراج الفيلم. واضطر برايان للدفاع عنى باستماتة. والمفاجأة أننا استطعنا اجتياز الموقف بشكل أو بآخر. أعتقد أن مدير الشركة آلان لاد چونيور اتصل بچورچ لوكاس وسأله عن قدرتى على إخراج الفيلم. أتصور أن چورچ وقف فى صفى. لا أملك فكرة مؤكدة عما حدث، لكننى استشعرت ذلك من تلقاء نفسى.

من المفترض أن أتعامل مع الممثل هنرى ونكلر فى فيلم "وردية ليل". فى هذا الوقت كنا بمثابة الأشقاء. إنه حدث رائع. كما انضمت السيدة الموهوبة شيلى لونج إلى فريق الممثلين. وقدمنا مايكل كيتون إلى عالم الأفلام. مايكل شخصية مرحة لدرجة الانفجار، لكن الاستوديو أصيب بذعر بالغ. لم يشجعهم أداء مايكل فى البداية؛ لأنهم كانوا يراقبون أداءه يوما بيوم، وكان مايكل وقتها مجرد موهبة خام يشرد كثيرا. وانقلب الرأى عندهم إلى يقين. أما أنا فملأتنى الثقة بما نفعل لأننى آمنت بالسيناريو، بالإضافة إلى المكاسب التى أضافها خيال مايكل وعبقريته التلقائية.

بالتأكيد كان أداؤه يشوبه نوع من خشونة التجربة الأولى، ومع ذلك كنت أعرف أن أداء طيبا حقيقيا قادم على الطريق، والمسألة كلها مسألة مونتاچ. لقد كادوا يوقفون الفيلم فى بعض الأحيان، ويستدعون ممثلا آخر؛ لينهوا الأمر كله ويضعونه فى علبة النسيان ويستبعدون مايكل. لكننى صممت على جملة واحدة لم أغيرها: "يا رفاق، برجاء *الهدوء*." وقمت بمونتاچ مشهدين وتركتهم يرون مدى جودة أداء مايكل بمجرد خضوع مشاهده للمونتاچ، فتراجع الجميع عن موقفهم وبدأوا يدعمونه، وانقلب حال الفيلم ليصبح كوميديا ناجحة بكل المقاييس.

لقد سحرنى فيلم وردية ليل على أكثر من مستوى. من بينها العرى داخل الفيلم. كان لدينا الكثير من مشاهد العرى فى هذا العمل. أمر مثير أن ترى نفسك تملك القدرة على الانصراف تماما عن سيدة جميلة عارية الصدر. ربما أجد نفسى مندفعا ناحية فتاة جميلة لا ترتدى أى شىء يغطى صدرها؛ لأعطيها ملحوظة مهمة دون أن تجرى عيناى إلى أسفل مطلقا ولو بنظرة. مرة من المرات اضطررت حقيقة لتهديد فتاة عارية الصدر بالطرد؛ لأنها لم تؤد المطلوب منها كما ينبغى.

ظهر "وردية ليل" عملا عظيما؛ لأن المادة كانت قوية، كما نشأت كيمياء جميلة بين مايكل وهنرى. وأذكر فى آخر أيام التصوير أننى جلست مع برايان قليلا. وقتها لم نكن شريكين بشكل رسمى، لكننا أصبحنا صديقين مقربين أثناء سير العمل. جلسنا بصحبة زجاجة شمبانيا وقلنا: "لقد أنجزنا فيلمنا السينمائى الأول وتذوقنا طعم الإحساس بعملنا." نتكلم ونتوقف ثم نعود لنقول يجب علينا الاستمرار فى هذا الطريق، يجب علينا تذكر هذه اللحظة. إنها لحظة خاصة جدا بكل تأكيد.

تناثر قطرات المياه (١٩٨٤)

توم هانكس، داريل هانا، يوجين ليڤى، چون كاندى، دودى جودمان، شيكى جرين، ريتشارد بى. شال، بوبى دى كيكو، هوارد موريس، تونى دينيديتو، باتريك كرونين، تشارلز ووكر، ديڤيد نل، چيف دوسيت، رويس دى. آبلجيت.

ساهم فيلم "تناثر قطرات المياه" فى توطيد علاقتى مع برايان جريزر. كما ثبت مكانتى كمخرج له مكانه الطبيعى فى هوليوود، شخص ما ربما يدرج ضمن قائمة من القوائم، لكن دون الوصول إلى طلب مسئولى الاستوديوهات لى بالاسم. بدأ برايان مشروع تناثر قطرات المياه حتى قبل فيلم أضخم عملية سطو على سيارة، لكنه لم يتمكن من إحيائه ليرى النور. عملنا على تطوير السيناريو وأصبح حلم تنفيذ الفيلم قريبا. وفجأة ظهر مقال من حيث لا ندرى ولا نتوقع فى "ڤارايتى" عن فيلم بعنوان عروس البحر

إنتاج راى ستارك وإخراج هربرت روس، ومفترض أن يلعب بطولته وارين بيتى مع چيسيكا لانج، التى ستمثل دور حورية الماء. وقع الخبر كالصاعقة على رأس شركة لاد التى اتفقنا معها على إنتاج فيلم تناثر قطرات المياه وأخيرا قالوا لنا: "متأسفين، سننسحب من المشروع، لن نقوم بإنتاج الفيلم".

يحسب لبرايان هنا أنه لم ييأس أبدا كعادته. حتى عندما تعرضت أنا نفسى إلى حالة من التذبذب، بلغ عناده القمة لعقد لقاءات متعددة مع كل استوديو على حدة. وواصل سعيه مع وكلاء الأعمال، وحصل على أسماء ممثلين كبار ليتصل بهم، لكن أحدا لم يستجب بسبب الخوف من المشروع الآخر. أخيرا توقفنا فى محطتنا الأخيرة عند ديزنى. كان هذا زمن تقديم ديزنى أفلاما مثل ترون وجاس الذى يدور حول حارس مرمى حمار يرفس. بالتالى لا تعد ديزنى من لاعبى القمة فى هذا الزمن على الإطلاق. لكننا ذهبنا وألقينا إليهم بالسيناريو. وقلت للمسئولين عن الاستوديو: "استمعوا إلىّ، ربما يكونوا أعدوا كل شيء لتنفيذ الفيلم الآخر، لكننا أكثر شبابا وجوعا للعمل، لو توفر لى ضمان واحد أقدمه لكم، سيكون وعدى أن يظهر فيلمى أولا، حتى لو اضطررت أن أعيش داخل سيارة العمل وإنجاز المونتاچ مع كل دقة من دقات عقارب الساعة، فلو كنتم تؤمنون بالسيناريو لا تفكروا فى هزيمتكم من الفيلم الآخر؛ لأنهم ببساطة لن ينجزوا العمل بالسرعة التى سأنجز بها العمل. أنا لا أملك شيئا حتى أخسره".

لقد صدقونا. آمنوا بى وتعهدوا بإنتاج الفيلم. حاول راى ستارك اتباع طريق الرشوة لعرقلة الفيلم، ولم يدخر جهدا للهجوم على مشروعنا لكن دون جدوى، وأصبحنا أول فيلم يتم إنتاجه تحت شعار تاتشستون. وحقق الفيلم نجاحا مبهرا. لقد تحدثت من قبل عن بعض لحظات شراكتى مع برايان، عندما كنا نتوقف ونشم رائحة الزهور، من بين هذه اللحظات كانت ليلة افتتاح فيلم تناثر قطرات المياه. وصلنا فى ليموزين مع زوجتينا، وطفنا بكل دور العرض والجماهير تتزاحم أمام كل منها. وكنت فى اليوم السابق قد وقّعْتُ عقد إخراج فيلم "شرنقة"، أما برايان فقد اتفق مع دان أكرويد وشيفى تشيز على فيلم "جواسيس" مثلنا لحساب وارنر بروس. فتسلل إلينا شعور أننا وصلنا. وكانت ليلة عظيمة جديدة.

كل الممثلين فى فيلم تناثر قطرات المياه مجموعة ممتعة. وقع اختيار برايان من البداية على داريل هانا. لقد شاركت من قبل فى فيلم "مطاردة حاملى الشفرة"، وقدمت أداء مثيرا ومؤثرا. توم هانكس هو أول ممثل انضم إلينا. فى الحقيقة أنه لم يقدم أى فيلم من قبل – أعتقد أنه ظهر فى دور صغير فى فيلم ما – لكنه شارك فى الحلقات التليفزيونية "رفاق مخلصون" على مدى عامين، كما نجح نجاحا عظيما عندما ظهر ضيفا فى حلقات أيام سعيدة بعدما تركتها أنا.

كانت ومازالت لويزا فيلز مساعدتى الرئيسية فى أعمالى؛ لما لها من عين ثاقبة فى اختيار الممثلين، وقد ظلت تقول لى: "هذا الرجل، توم هانكس، انظر إليه. إنه ممثل عظيم. مرح، فاتن. يجب أن تقابله." وأخيرا استدعينا توم وفكرنا جديا فى منحه دور الأخ. كان عندنا أمل أن يلعب چون تراڤولتا أو مايكل كيتون الدور الذى لعبه توم. وبالمناسبة الاثنان رفضا الدور. وكتبنا قائمة طويلة بأسماء ممثلين قبل استدعاء توم لإجراء اختبار. ولعب توم دوره ببراعة، كان طازجا يقظا بفضل الحلقات التليفزيونية التى ظهر فيها، فلا يوجد أفضل من تحمل الممثل بطولة عرض تليفزيونى كى يرفع درجة ذكائه وحضوره. وفى الاختبار دق توم مسمار النجاح.

ثم جاء دور اختبار داريل هانا مع توم. لن أنسى أبدا هذا الموقف. قلت لتوم: "أنت معنا، وأنا لن ألتقط لك مشاهد من عدة زوايا." وأخبرته أنه لا يخضع لاختبار، وعليه أن يسترخى تماما. لقد فكرت أنه ربما يفقد هدوءه وهو يفكر أنه محل اختبار، فيتسبب فى رحيل داريل واستبعادها من العمل. دخل توم هانكس وبدا كأنه محنك يحمل خبرة عشرة أفلام فى جيبه. منتهى الهدوء. منتهى الثبات. مستعد تماما. وساعد توم داريل بكل ما يملك. منذ هذه اللحظة أدركت أنه موهبة غير عادية وشخص استثنائى. لا توجد درجة هدوء أعلى من التى وصل إليها، إنه يستعرض قدراته ليرينا أنه فى أى موقف يمكنه السيطرة على رباطة جأشه مهما حدث، من هنا تولدت كيمياء عظيمة بين الاثنين. يا له من اختبارعظيم لداريل، وقد نجحت بالفعل فى الفوز بالدور.

سأظل فخورا طوال عمرى بمشهد تناول السرطان البحرى فى المطعم. فلا أنا كتبته ولا حتى تصورته، وهذا سر افتخارى بهذا المشهد. لم تبد داريل رغبة فى تصوير هذا المشهد، فقد كانت - وأعتقد مازالت - نباتية مخلصة ومقاتلة، وعندما تأكدت أن لحظة تناولها هذا الطعام أمر واقع، رفضت تنفيذ المشهد، فطلبت من المساعدين إخراج الحشو من قلب المحارة واستبداله بكعك صغير، لكن الحيلة لم تنجح، فالشكل ليس متطابقا. ثم إنه صلب جدا. الحقيقة أن قضمه مستحيل. لم أعد أدرى ماذا أفعل. لم أعد متأكدا أنه يمكننا تصوير هذا المشهد، فالمسألة عند داريل مسألة مبدأ. يمكننى أن أحترم ذلك. عدت إلى المطبخ، مشيت على مهلى، التقطت قطعة من سرطان البحر الحقيقى. تحسست المحارة، قضمتها، ووجدت أنك يمكن أن تخترقها بسهولة دون أن تؤذيك. ترى بماذا يمكن أن نحشى هذه المحارة؟

عدنا إلى مواقعنا وبدأنا تصوير لقطات ردود أفعال على وجوه الزبائن، من أجل ترقيع الوقت، وذهب المساعد إلى الخارج لإحضار ثمرة قلوب النخيل النباتية وبطاطس محمصة وملأ بهما محارات سرطان البحر. وقلت لداريل: "هذه الحيلة ستؤدى الغرض. انظرى إلى هذا. انظرى ما بالداخل. أنا لن أخدعك!" وقضمت واحدة. فقلت لها: "انظرى، إنها لا تؤذى نهائيا. وأنا لا آكل أى لحوم، لأنها ليست موجودة أصلا".

داريل ليست متأكدة من قدرتها على أداء المشهد. لكن هناك فى مطبخ هذا المطعم جربت بنفسها قضم واحدة بعد تردد كبير، ووجدت أنها يمكن تصوير المشهد على هذا النحو، وبالرغم من أن المبدأ العام نفسه مربك للغاية. فإننا صورناها عدة مرات وهى تأكل. كانت مقاتلة بمعنى الكلمة، وبكت داريل بعد التصوير رثاء لحال سرطان البحر. إنها تدرك أنه مشهد عظيم ومهم، وتريد أن تنجح من أجلى. وصورنا ما يكفينا لبناء المشهد. فى حياتى لن أنسى كيف اجتزنا هذه العقبة.

من أهم وأكثر جوانب إخراج هذا الفيلم إثارة هو التصوير تحت الماء. لقد أدركت فعليا سبب أهمية مهنة الإخراج بالنسبة لى. كنت دائما أخاف المحيط، أخاف من فكرة الغوص تحت الماء واستخدام جهاز تنفس. لم أحب العوم فى مياه المحيط أبدا.

شيء ما هناك يصيبني بالتوتر، لكنني اضطررت للغطس لإخراج المشاهد تحت الماء. كم مرة انتابتني حالات ذعر من وقت لآخر، لكن الأهم هو إنجاز هذه المشاهد. وفي نهاية التصوير كنت أغطس باسترخاء وراحة. يبدو كأنني اجتزت بعض مشاعر الخوف والاضطرابات العصبية، وتحول الواحد وعشرون يوما إلى واحدة من أعظم فترات حياتي.

شرنقة (١٩٨٥)

دون آميتش، ولفورد بريملي، هيوم كرونسين، برايان دينيهي، جاك جلفورد، ستيف جوتنبرج، مورين ستابلتون، جسيكا تاندي، جوينفردون، هرتا وير، تاني ويلش، باريت أوليفر، ليندا هاريسون، تيرون باور، جونيور، كلينت هوارد.

أعتقد أن فوزي بإخراج فيلم "شرنقة" ارتبط ارتباطا قويا بفيلم تناثر قطرات المياه. حتى اليوم لم أتأكد لو كان ريتشارد زانوك شاهد فيلم تناثر قطرات المياه أم لا،لكنني حصلت على عرض لإخراج فيلم شرنقة بطريقة أو بأخرى، والذي أعتبره حدثا فوق التصور. لم يعجبني السيناريو لكنني أحببت الفكرة.

فقامت شيرل بكتابة سيناريو بالاشتراك معي، واقتربنا كثيرا من بيعه مرتين بدون اتفاق مسبق مع جهة إنتاج، وهو يدور حول مواطنين بلغوا سن التقاعد. من أهم مفاهيم الفيلم أو فرضياته المنطقية، هو استحالة تخلصك من رداء المدرسة الثانوية، مهما تقدمت في العمر، لن تتغير تصرفاتك وأسلوبك في الحياة. تتبدل ملامح جسدك، ربما تكتسب بعض الحكمة، لكن تبقى ردود أفعالك الأساسية العاطفية على حالها بشكل كبير لا تتغير.

طلبت من شيرل قراءة "شرنقة" لأنها تحمل شهادة في علم النفس، ولها خبرة كبيرة في مجال طب الشيخوخة. هذا هو أحد الأسباب التي دفعتنا لتطوير النظرية المطروحة في السيناريو وتعديلها سويا. بدأنا نضع وجهة نظر لقصة فيلم شرنقة المصنفة خيالا علميا،

وفجأة تفتحت أمامنا أبواب واسعة تتعلق بتطوير الشخصية. نقلت أفكارى إلى ريتشارد وليلى زانوك وديفيد براون ويبدو أنها أعجبتهم. وعلى الفور انطلقنا فى العمل على إعادة كتابة السيناريو بفكر شديد القوة والثراء، ورحنا نواصل الإبداع فى الاتجاه الصحيح أثناء مرحلة البروفات. اتفقنا جميعا على اختيار هذا الفريق العظيم من الممثلين، وكم شعرت بزهو كبير مع هذا الفيلم. ربما لم أفتخر فى حياتى بأعمالى مثل افتخارى بهذا الفيلم.

لا يعتبر فيلم شرنقة فكرة تجارية صريحة. صحيح أنه قدم هذا المفهوم الفانتازى، لكنه وازن بين دراما الإنسان الحقيقى والعروض المبهرة والكوميديا والخيال العلمى، وشعرت أنه فيلم بارع ومخادع إلى حد كبير. أحسست أن مهمة السيناريو ستكون معقدة وصعبة قبل مهمة الإخراج، التى تعتبر شاقة بسبب فريق الممثلين الكبير. وكما اتضح لاحقا قدم أبطال الفيلم أدوارهم بأساليب مختلفة تماما عن بعضهم البعض. ولفورد بريملى على سبيل المثال ممثل ارتجالى مدهش، لكنه لا يتبع أى تكنيك سينمائى على الإطلاق. فى الحقيقة أنه قدم سلسلة رفض عنيفة لتقبل أى شىء ولو من بعيد مثل التقنية السينمائية؛ لأنه يعتقد أنها ستجعل أداءه زائفا ومضللا. لكنه ممثل ملهم، خاصة عندما تتاح له فرصة الارتجال.

على الجانب الآخر يجسد دون آميتش المدرسة القديمة كما ينبغى. يضع العلامات، يقول السطور المكتوبة ويعود إلى البيت. يضع ثقته بالمخرج ويقوم بواجبه اليومى. هيوم كرونين الذى يحمل خلفية فى التأليف وعمل المسرح ممثل شديد الالتزام. چاك جلفورد مغن وراقص قديم. كل منهم له طريقة مختلفة فى التواصل، لكن المهم هو العثور على وسيلة للصمود والتماسك. انقلب الأمر إلى تحد كبير لى كمخرج شاب. كنت أرتعش من كيفية السيطرة على كل طرق الأداء، والبحث عن وسيلة ليحقق الفيلم شعبية ونجاحا. بفضل هذا الفيلم حصلت على الترشيح الأول لجائزة من رابطة المخرجين فى أمريكا. كنت فخورا بكل ما مر به هذا الفيلم.

أعتقد أننى كنت مرعوبا من حقيقة العمل مع ريتشارد زانوك وديڤيد براون أكثر من علاقتى بالممثلين. من المؤكد أننى أحمل كل الاحترام للممثلين. لقد لعبت بيتى ديڤيز بطولة آخر أفلامى التليفزيونية. كان يسمى محلقا فى السماء، أدت فيه بيتى ديڤيز أداء هائلا. لقد أحبت الدور والعمل، لكنها استاءت تماما من جحيم حقيقة أن المخرج شاب أكثر من اللازم. كان من الضرورى أن أقنعها وأكسبها فى صفى. إنها شخصية صعبة المراس. كانت تصر أن تناديني مستر هوارد. أذكر أننى كلمتها فى التليفون قبل مقابلتها شخصيا. وقلت لها، "مس ديڤيز، من فضلك نادينى رون." فقالت: "لا، سأناديك مستر هوارد؛ حتى أقرر إن كنت ستعجبنى أم لا." وأغلقت الخط. ذقت بعدها أياما طويلة بدون نوم من قلقى على كيفية التعامل مع بيتى ديڤيز.

والدى هو الذى أنقذنى بنصيحة صائبة. وقال: "هل تعرف، لقد تعاملت مع الكثير من الممثلين، والكثير من النجوم الكبار. يشترك الممثلون الموهوبون جميعا فى شىء واحد. إنهم يريدون أن يظهروا بصورة طيبة، يريدون أن يصدقوا أن هناك مخرجا موجوداً دائما، يدعمهم ويخلق بيئة تسمح لهم بالإبداع." وذات مرة وجهت ملحوظة إلى بيتى فقالت: "لا، لا، لا، هذه الطريقة لن تصلح أبدا." وتعمدت أن تقولها بصوت عال حتى يسمعها فريق العمل خلف الكاميرا. فقلت: "حسنا مس ديڤيز، حاولى." فقالت: "أوكى، سأجربها، سأجربها، فأنا ابنة المخرج وسأحاول عمل أى شىء، لكننى لا أعتقد أنها ستنجح"

وجربت بيتى تنفيذ الملحوظة وفى منتصف البروڤة قالت: "أنت على حق، أنت على حق تماما. إخراج متمكن." ومثلت المشهد بالطريقة التى اقترحتها. وسار المشهد على ما يرام وأوشك اليوم على الانتهاء. وأذكر أننى قلت لها فى مساء هذا اليوم: "مس ديڤيز، لقد انتهى عملك اليوم. أراك غدا فى التاسعة." فقالت: "أوكى رون، أراك غدا". وربتت ببساطة على مؤخرتى واستكملت طريقها إلى سيارتها الليموزين وعادت إلى بيتها. منذ ذلك الوقت تحسنت علاقتنا كثيرا. أعتقد أن الفوز بهذه الخبرات تحت حزامى، ومشاركتى التمثيل مع هنرى فوندا وجون وين، منحانى شعورا كبيرا بالراحة فى توجيه ممثلين مثل هيوم كرونين وجيسيكا تاندى ودون آميتش وبقية الكاست العظيم.

أثناء تصوير فيلم شرنقة احتفظت بخبرة سيئة كبيرة نتيجة حدوث أمرين مهمين. كنت دائما مرعوبا من المؤثرات الخاصة. فأنا أدرك جيدا القوى الكامنة فى المؤثرات الخاصة، لكننى لست محترفا فى التكنولوچيا، لو تعلم ما أقصد. بدأت فى عقد لقاءات مع فريق عمل المؤثرات الخاصة بشركة لايت آند ماچيك الصناعية، التى يملكها چورچ لوكاس، واكتشفت أننى كنت مخطئا لدرجة مميتة. فى الحقيقة هؤلاء الناس مبدعون تماما كأفراد. كل ما يجب أن تفعله هو الحديث معهم كأنهم ممثلون، تتناقش معهم بصفتهم متعاونين مبدعين، فلديهم المقدرة على خلق أشياء خارقة. واستوعبت الدرس العظيم جيدا.

أثناء مونتاچ فيلم شرنقة وجدت أننى قمت بتصوير لقطات إضافية فى محاولة لاستكشاف هذه الشخصيات، وفى أولى مراحل المونتاچ الدقيق تأكدنا أن الفيلم يمتد إلى ثلاث ساعات. وأذكر أن المنتجين أبدوا قلقهم بشأن هذه المشكلة. لقد أعجبهم الفيلم لكنه كان طويلا جدا. أكثر من أسبوعين ودانيل هانلى ومايك هيل المونتيران اللذان يعملان معى - وهما الفائزان بجائزة الأكاديمية عن فيلم أبوللو ١٣ - يحاولان علاج هذا الأمر. مشطنا الفيلم جميعا ذهابا وإيابا. وجدنا بعض الجوانب والعناصر التى تخضع إلى مقاييس متشابهة تقريبا نابعة من البيئة الموحدة للقصة، وأعدنا تكوين القصة بشكل ما لتسهيل استقبالها. نحن لم نقم ببعض الاختصارات فقط، بل وضعنا الكثير من النقاط تحت المنظار.

تعلمت أنه يمكنك تحويل المشاهد إلى فيلم متكامل فى مرحلة ما بعد التصوير. چورچ لوكاس مغرم بقول "إن غرفة المونتاچ هى المكان الذى تخرج فيه الفيلم فعليا، أما أى شىء آخر فهو تجميع للمادة الخام". أعتقد أن الفترة التى أعقبت تصوير فيلم شرنقة هى التى رسمت أمامى هذا الدرس بوضوح تام.

هيا نعمل معا (١٩٨٦)

مايكل كيتون، چيد واتانابى، چورچ وينت، ميمى روچرز، چون تورتورو، سو ياماورا، ساب شيمونو، ريك أوفرتون، كلينت هوارد، چيمى كينيدى، ميشيل چونسون، رودنى كيچياما، رينس هوارد، باتى ياسوتيك، چيرى تونلو.

عملت على تطوير فيلم "جانج هو" أو "هيا نعمل معا" مع لويل جانز وبابالو ماندل. إنه سيناريو من النوع المخادع، والحقيقة أننا لم نستقر على حلول كاملة أو حلول وسط لكل المشكلات. فهناك بعض مناطق الضعف الأساسية فى السيناريو، مقابل وجود مواقف متتابعة مضحكة عظيمة للغاية. الفكرة الراسخة فى عقلى باستمرار أن مايكل كيتون هو رقم واحد عندى فى الاختيار بصفة عامة. بينما الاستوديو يريد بل موريى أو إيدى ميرفى. الحقيقة أننا حاولنا التعاقد مع هذين الرجلين، ولو تحقق ذلك سيصبح علامة مضيئة فى سيرتى. أما بالنسبة لى فالدور مكتوب لمايكل كيتون وحده. وبمجرد عدم استجابة موريى وميرفى أو ربما لانشغالهما، عرضت على الاستوديو فكرة التعاقد مع مايكل كيتون فى التو واللحظة، وكان اسمه حاضرا طازجا بعد نجاحه فى فيلم مستر ماما.

من أهم مواقع التصوير الرئيسية فى الفيلم مصنع تصنيع السيارات. لم تسمح لنا أى شركة أمريكية بالتصوير. فقد كان السيناريو يدور حول قدوم اليابانيين وسيطرتهم على صناعة السيارات بطريقة ما، وهو ما لن يلائم الأوضاع سياسيا. فانتقلنا إلى بوينس أيريس ووجدنا مصنعا لتصنيع السيارات، ينتج خمسين قطعة فى الأسبوع تقريبا. فذهبنا إليهم بصحبة حقيبة سفر مكتظة بالدولارات ونجحنا فى الحصول على تصريح بالتصوير هناك. واضطررنا فى اللحظة الأخيرة لدفع أموال إضافية، وكانت مسألة قاسية. كاد الاستوديو يجرنا جرا من هناك، لأنهم ليسوا على استعدادا أبدا لدفع أموال أخرى من تحت المنضدة مهما حدث. فكل شىء يجب أن يتم على المكشوف. وكان بعض العاملين فى مصنع السيارات يبحثون عن تربح أموال كاش. فى مرحلة ما اعتقدنا أننا لن نجد مكانا لتصوير الفيلم أبدا. لكننا نجحنا وكانت تجربة أنيقة مرت بسلام.

بوينس أيريس مدينة عظيمة لكننا يجب أن نظهرها مدينة أمريكية قدر المستطاع. لقد قدم النظام المصرفى الأمريكى قرضا بأموال طائلة لهذا البلد، ثم أرادوا استرداد بعض منها لإعادة استثمارها؛ وهو ما خلق عداء كبيرا تجاه الولايات المتحدة الأمريكية فى هذا التوقيت خاصة النظام المصرفى الأمريكى.

من بين المشاهد التى حذرونا منها، مشهد أردنا فيه وضع العلم الأمريكى فى الخلفية. فقال لنا الرجال الذين تعاونوا معنا بجدية فى بوينس أيريس: "هل تعلمون، نحن لا نظن أنكم ستواجهون أى مشكلة فى التصوير هنا بوصفكم شركة أمريكية، لكنكم لو رفعتم هذا العلم سينتابنا القلق بعض الشىء بخصوص عمالنا ورد فعلهم إزاء هذا التصرف." وبما أنهم نصحونا بعدم استكماله، فقد استمعنا إليهم وتم إلغاؤه. وكم مرة شعرنا فيها ببعض القلق القابع تحت السطح، وسعدنا كثيرا عندما جمعنا حاجاتنا وعدنا إلى أرض الوطن.

أعتقد أن النقطة التى كنا نود طرحها، هى أن العالم أصبح صغيرا ويجب علينا أن نتعلم العمل سويا، نتعلم قبول اختلاف الثقافات، والعثور على أرض مشتركة لنبنى فوقها. هذا هو لب القضية التى تنشدها القصة. من بين النقد الذى استقبلته وأحبطنى بشدة، هو شعور الناس أننا تخلينا عن الحقيقة فى تصوير الشعب اليابانى والموظفين اليابانيين. وأذكر أننى التقيت منذ سنوات قليلة مع رجل يدير بيزنس كبيرا مع اليابان. وقال لى: "هل تعلم، كلما أتعاقد مع موظف ليتولى مسئولية الاتفاق مع الموظفين والمسئولين أو المشترين اليابانيين، أول شىء أقوم به هو جمعهم ليشاهدوا فيلم جانج هو أو هيا نعمل معا." وتحتفظ ذاكرتى بالكثير من هذه المحادثات على مدى سنوات، ودائما ما تمنحنى شعورا ما بإثبات براءتى.

بالتأكيد ارتكبنا بعض الأخطاء فى الطريق. أعتقد أن الفيلم كان وعرا، لكننى أرى أن قلبه أصاب الهدف الصحيح، كما أنه اتسم بالمرح الشديد. من مشاهدى المفضلة فى هذا الفيلم، مشهد ترنح مايكل كيتون ودانى واتانابى بفعل الخمر. صحيح أن معظمه

جاء ارتجاليا، لكنه أيضا نتاج أعلى حالات المرح المتوهجة من قلب المؤلفين جانز وماندل. ليس هناك أفضل من جانز وماندل لكتابة شخصيتين قويتين مضحكتين تتواصلان معا بندية بهذه الطريقة.

شجر الصفصاف (١٩٨٨)

ڤال كيلمر، چوان والى - كيلمر، واريك ديڤيز، چين مارش، باتريشا هيس، بيلى بارتى، بات روش، جاڤان أو هيرلى، ديڤيد شتاينبرج، فيل فونداكارو، تونى كوكس، روبرت چيلبيراند، مارك نورثأوڤر، كيڤين بولاك، ريك أوڤرتون.

يمثل فيلم "شجر الصفصاف" واحدة من التجارب المتفردة فى مشوارى الفنى. أعتقد أننى تعلمت من فيلم شجر الصفصاف أكثر مما تعلمت من أى فيلم آخر، وكانت تجربة مخيبة للآمال بقدر. فى الحقيقة أننى كنت أتطلع للعمل مع چورچ لوكاس، فقد مثلت معه فى فيلم المخربشات الأمريكية وبقينا صديقين من وقتها، وكم كان خير عون لى فى عملى كمخرج. فى أحد الأيام اتصل بى لوكاس وقال: "هل تحب إخراج فيلم فانتازيا؟" كانت شيرل تحمل طفلنا الرابع وفكرت: "يا إلهى، بلغ أطفالى الآن سنا مناسبة لتقدير إخراجى فيلم فانتازيا".

فى هذا الوقت لم تكن هناك قصة متوفرة عند چورچ، لكنه أخبرنى عما يريد أن يفعله، واقترح أن نتفق على تقديم فيلم سويا، على أن يتولى تمويله بنفسه. بعد يومين اتصلت به مرة أخرى وقلت له: "هيا نبدأ العمل." وقمنا بكتابة قصة شجر الصفصاف معا بالاشتراك مع بوب دولمان. كان تعاونا عظيما مثمرا للغاية، مثيراً كما الجحيم. لكننى أدركت شيئا فى منتصف الطريق. أدركت لأول مرة أننى أحاول إخراج فيلم شخص آخر. ياه.. لقد ألقيت بنقودى الصغيرة على الطاولة وتعاونت معهما فى العمل، لكن الحقيقة أننى كنت أحاول طوال الوقت استكشاف ما برأس لوكاس لأننى أثق بذوقه، بمواهبه، بإحساسه، بكل شىء يدفع الفيلم إلى مستوى أفضل أكثر من ثقتى بنفسى.

هنا تحول الأمر بالنسبة لى إلى تدريب. لم يحدث أننى صرحت بما فى نفسى بصوت عال، لكنه كان أمرا محطما للأعصاب. إن چورچ يمول هذه التجربة المكلفة جدا على نفقته. وفى هذه المرحلة كنت أخطو أولى خطواتى فى هذه النوعية من الأعمال. فاز فيلم شرنقة بجائزة الأكاديمية للمؤثرات الصوتية، لكنه كان بمثابة لعبة طفل بالمقارنة بما أنجزناه فى فيلم شجر الصفصاف. الحقيقة أنها كانت مهمة شاقة بالنسبة لى. لكننى تعلمت الكثير من العمل مع چورچ، وشعرت بسعادة غامرة بكل ما قلناه وحققناه فى هذا الفيلم. ومع ذلك قلت لنفسى بعد انتهاء المهمة، إننى سأحاول تجنب هذا العمل وإقحام نفسى فى هذا الموقف فى المستقبل. سأقوم بإخراج أفلام معتمدا على وجهة نظرى أنا. بالطبع سأتعاون مع الآخرين، لكننى لن أتحمل مسئولية فيلم حتى أرى أننى أتفهم كل ما يخصه وأحدد هويته.

قدرة الأطفال على تحريضك لإخراج فيلم

عندما ذهبنا إلى بوينس آيريس لتصوير فيلم هيا نعمل معا، كانت ابنتى الكبرى برايس على وشك إتمام عامها الرابع، بينما تبلغ ابنتاى التوءمان چوسلين وبيدچ سبعة أشهر. وامتد الطيران ليصل إلى حوالى سبع عشرة أو ثمانى عشرة ساعة. جهزنا حقائبنا وذهبنا، وأعددت خمسا وعشرين حقيبة سفر وخمسا وعشرين حمولة خفيفة يمكن اصطحابها داخل الطائرة. واضطررت للتطوع بمساعدة الممثلين جميعا، وفريق العمل خلف الكاميرا، وكل إنسان على الطائرة ليتفضل بتنفيذ مهمته، لأن المسموح لكل منا اصطحاب حقيبتى يد أو أى حمولتين من الوزن الخفيف فقط داخل الطائرة. إنه الكابوس بعينه. ظلت برايس تقذف ما فى جوفها فوقى لمدة خمس وأربعين دقيقة ونحن فى الطائرة. كما امتنع التوءمان عن النوم أيضا.

عندما هبطت الطائرة كنت فى حالة إعياء تامة. ثم قلت فى نفسى وأنا أجرجر حقائب السفر الخمس وأربعين.. "آه يا إلهى، لقد تحولت إلى بغل لحمل الحقائب. لقد تغيرت حياتى. لم أعد أنا كما كنت أبدا. متى حدث ذلك؟ إنها الأبوة! إنها الأبوة!"

دونت بعض الملاحظات فى يومياتى عن هذا الموضوع. عندما عدت إلى البيت انطلقت فى العمل مع لويل وبابالو وشاركتهما كتابة القصة. قبل أن يعرف أى شىء عنها، رحنا نفاضل بين القصص وقررنا تقديم فيلم عن الانتقال إلى مرحلة الأبوة والأمومة، وكيف تتسبب فى تغييرك بأشكال لن يصل إليها خيالك أبدا، ولا أحد يملك القدرة على تفسيرها لك مطلقا.

"أظن أن أكثر الأشياء الاستثنائية فى شخصيته بالفعل، هى امتلاكه هذا الوضوح المدهش فى الرؤية. فلديه قدرة على التحليق أعلى الفيلم والنظر إليه واستخلاص كل ما يتعلق به بمنتهى الشفافية".

مارى ستينبرجن - ممثلة

الأبوة (١٩٨٩)

ستيف مارتن، مارى ستينبرجن، ديان ويست، چيسون روباردز، ريك مورانيس، توم هالس، مارتا بلمبتون، كيانو ريفز، هارلى چين كوزاك، دنيس دوجان، چواكين فينكس، إلين ريان، هيلين شو، چاسون فيشر، بول لينك، رينس هوارد، كلينت هوارد.

إنه واحد من الأفلام التى ظهرت بعد سنوات وسنوات وكم هائل من مسودات أوراق السيناريو. فى لحظة ما كدنا نفقد الأمل نهائيا فى إتمام المشروع، وفجأة وجدناه يتبلور فى واحدة من المسودات. ومنذ هذه اللحظة تحول إلى واحد من أفضل السيناريوهات التى شاركت وسأشارك فيها على مدى حياتى السابقة والقادمة. أبدى الممثلون رغبتهم للمشاركة فى السيناريو. كانت تجربة حافلة بالبهجة. دائما ما تطلق هذا الوصف على التجربة السهلة أكثر من اللازم. هنا يجب أن تقلق على العمل، لأن أغلب الظن هناك خطأ ما يتعلق بالفيلم، أو أن الناس لا تبذل جهدا فى العمل بما يكفى. لكن تجربة فيلم الأبوة أزاحت هذه النظرية جانبا؛ لأنها ببساطة كانت المتعة نفسها.

فى الحقيقة كانت عملية الإبداع مصدرا للسعادة. التصوير عظيم. المونتاج رائع، وعندما استقبل الفيلم مقالات نقدية احتل مركز الصدارة. أمر جميل أن يحصل الإنسان على مثل هذه التجربة من وقت لآخر.

بلا شك يمكننى تأريخ فيلم الأبوة كواحد من أقرب أفلامى الشخصية إلى نفسى. لكننى أرى أن لويل وبابالو يمكنهما قول الشىء نفسه، ومعهما برايان جريزر منتج الفيلم. لقد صبغنا الفيلم بتجاربنا المتعددة. وتولد قلق ستيف مارتن من رغبته فى تقديم أداء طيب فى هذا الفيلم، ليصبح أبا عظيما، لكنه لا يعرف السبيل إلى ذلك. هذا الأمر يتعلق بى أنا شخصيا. على حين اقترنت الكثير من التفاصيل الخاصة بخبرات لويل وبابالو.

يعتبر ستيف مارتن أول سوبر ستار أتعامل معه فى أفلامى كمخرج. فيما بعد أصبح دون آميتش سوبر ستار، لكنه لم يكن كذلك عند بطولته فيلم شرنقة. بيتى ديڤيز سوبر ستار، لكنها لم تحتل هذه المكانة وهى تلعب بطولة الفيلم التليفزيونى. أما هنا فلدينا ستيف مارتن، إنه واحد من قمم النجوم فى الصناعة. كنت عصبيا جدا إلى أقصى درجة وأنا أفكر كيف ستسير الأمور معه. لكن ستيف سهَّل علىَّ المأمورية تماما وأضاف إليها الكثير. ستيف كاتب ملهم بطبيعة الحال، بالتالى هو لم يفعل شيئا إلا مساعدتنا فى كل مراحل العمل. الكاست كله كان مصدر سعادتى، لكن الحقيقة أن ستيف هو ضابط إيقاع النغمات. إنه يعرف بينه وبين نفسه أنه عمل جماعى وهو جزء منه، ومع ذلك قدم لنا كل المساعدة لخلق هذا الجو.

إياك والعمل مع الأطفال أو الحيوانات

أصابنى العمل مع الأطفال فى فيلم الأبوة بالإحباط البالغ، خاصة فى بعض مشاهد الحفل. أنجزنا مجموعة من مشاهد التحالف الصغير ومجموعة أخرى من مشاهد الحفل، وأذكر أننى فى لحظة ما اتصلت بلويل وبوب لأقول لهما: "ربى، إننى أشعر أننى مستشار المعسكر." يبدو الأمر وكأنه حفل عيد ميلاد كبير لن ينتهى فى حياته.

إنه يحيى بداخلى ذكريات تصوير عرض منطقة الغسق. العمل مع الممثلين الأطفال مسألة صعبة. إنهم أطفال مهذبون ويحاولون العمل بجد. لكنها ليست أبدا مثل تجربة التعامل مع الممثلين الكبار. فأنت لا يمكنك الذهاب إلى ممثل طفل لتتحدث معه بمصطلحات عن المفاهيم. كما أن الأطفال مختلفون ويعملون بطرق مختلفة؛ لهذا تغمرنى السعادة دائما بمجرد الانتهاء من هذه المشاهد، لكن تبقى أحد مظاهر الروعة فى العمل مع الأطفال عندما تتعلق المسألة بشيء حقيقي جدا أو ساحر جدا.

الشيء الوحيد الذى أحاول بثه فى الممثلين الأطفال، هو محاولة صبغ العمل داخلهم بتجربة تعليمية. أعتقد أن معظم المخرجين يقعون غالبا تحت ضغط للوصول إلى هذه النتائج. أنا لا أدعى المثالية هنا، ولا أعتمد على الخدع لأحصل على ما أريد فى الفيلم. فكل همى بالفعل تحويلها إلى خبرة، يقف فيها الطفل على بعد خطوة واحدة من فهم مضمون القصة عامة، واستيعاب عملية التمثيل فى حد ذاتها.

حريق مروع (١٩٩١)

كيرت راسل، وليام بالدوين، روبرت دى نيرو، دونالد سوذرلاند، جنيفر چيسون لاى، سكوت جلين، ربيكا دى مورنيى، چيسون جدريك، چى. تى. والش، أنتونى موكس. سنيور، سيدريك يانج، چوان راميريز، كيڤين كيزى، چاك ماكى، مارك ويلر، كلينت هوارد.

يمثل فيلم "حريق مروع" تحديا على مستويات متعددة، كما يشعرنى بقدر كبير من الراحة بسبب إجمالى درجة الصعوبات التى قابلتها واجتزتها لإخراج الفيلم. دخلت منظومة فيلم حريق مروع لأن فكرة التعامل مع النيران وكأنها وحش أو شخصية مستقلة سحرتنى. وأتذكر مقولة جنيفر چيسون لاى: "ربى، أتمنى لو ألعب دور النار". كان السيناريو حافلا بالحيوية والقوة، فأصبحت النار من أهم عناصر الجاذبية لهذا الفيلم.

كنت دائما أفتش عن إقامة علاقة أخوة فى أى فيلم. فأنا على علاقة وطيدة بشقيقى كلينت، الذى يصغرنى بخمس سنوات، وكانت علاقتنا فى هذا الوقت بالذات معقدة إلى حد ما. حاولت اقتناص هذه البقعة الملساء، أى هذه الفكرة التجارية واستخلاص أكبر قدر من التسلية منها، وفي الوقت نفسه أصبها داخل قصة ما تحتوى على المياه بشكل أو بآخر. كانت المسألة تشبه رقصة الكلاكيت إلى حد ما. سيقول البعض إنها أكثر نجاحا من أعمال أخرى، لكن بعد انتهاء الفيلم، شعرت بنشوة كبيرة، وغمرتنى سعادة عميقة بالطريقة التى نفذنا بها مشاهد الحريق أيضا.

اندلاع النيران!

تعد مشاهد النار فى فيلم حريق مروع تحديا متفردا حقيقيا. لم أكن أعرف كيف سنصورها بحق الجحيم. فكرت فى البداية أن تكون مسئولية المؤثرات الخاصة فى المقام الأول، وتكوينات تخيل الكمبيوتر التى ظهرت جديدا على السطح. لكننا عندما أجرينا التجارب عليها وجدناها غير فعالة بما يكفى. إنها لا تبدو واقعية. وبدأ فريقنا المتخصص فى المؤثرات الخاصة تجربة النيران الحقيقية. وتعلموا كيف يحكمون السيطرة عليها، كيف يغيرون لونها، كيف يجعلونها تسافر، وكيف نستخدم كاميرات متنوعة السرعات. وحاولوا تصوير اشتعالها بالمقلوب بعكس أقصى الارتفاعات ضد اتجاه قذائف الهاون، مع تدبير أماكن وجود الممثلين حسب علاقتهم مع الحريق. لقد كانت حقا عملية مثيرة.

الحقيقة أننا بدأنا التصوير قبل إجراء هذه الاختبارات كلها، بدون أن نعلم شيئا عما يمكن أن نفعله. إنها أسوأ حالة رعب مررت بها فى أى فيلم، لأننا كنا على وشك استقبال بعض الحوادث الخطيرة. فى إحدى المرات استخدمت القذيفة فى توقيت خاطئ وكدت أحرق كيرت راسل. مرة أخرى انفجرت براميل المفروض ألا تنفجر وفى لحظة خاطئة. من حسن الحظ أن المكان كان خاليا. وقد ختم الحريق على حاجب أحد رجال الإطفاء الحقيقيين الذين مثلوا فى الفيلم، وعندما عاد إلى البيت انقلبت زوجته

على الأرض. وقالت: "منذ عشر سنوات وأنت تعمل فى هذا القسم ولم يصبك أى أذى. أما الآن فقد اقتربت من الاحتراق فى هذا الفيلم الأحمق. ماذا يحدث"؟

لقد كنا نرفع غطاء الفيلم بوعى مع حرصنا التام ألا نؤذى أحدا. عندما قلنا اجمعوا كل شيء لقد انتهينا من الحريق، اتفقت مع نفسي وقلت لها: "هذا يكفى. لن يكون هناك جزء ثان". لقد تخففت من الحمل، لكننى فخور بقدرتنا على تجنب حدوث أى تأثيرات جسدية.

الشخصيات أولا

منذ بدأت العمل كممثل وأنا أبدى اهتماما دائما بما تفعله الشخصيات. تتربع هذه المسألة على قمة الأولويات عندى باستمرار. كل ما حاولت صنعه فى فيلم "حريق مروع" ثم فيلم "أبوللو ١٣" لاحقا، هو جذب انتباه المشاهدين داخل البيئة لاستكشاف التجربة. أحد هذه الجوانب هو تكوين شخصيات قابلة للتصديق وشخصيات إنسانية بدرجة كافية لتساعدك على انزلاقك داخل القصة. وبدلا من تقديم شخصيات سينمائية ذات بعد واحد محاطة بكم من المؤثرات، أحاول جاهدا خلق الشخصيات التى تحدث رنة صادقة مثل العملة الحقيقية، ثم تلقى بها فى دوامة المؤثرات الخاصة، وستشعر كمشاهد أن كل ما تراه، يا إلهى، كل ما تراه يحدث فعلا، هذا هو الشعور الذى يجب أن تستقبله لتشعر بالحريق أو تشعر أنك فى سفينة فضاء.

لا أعرف على وجه الدقة متى حدث ذلك، كل ما أعرفه أننى انضممت إلى قائمة الصفوف الأولى فى مجتمع المبدعين. ربما بعد فيلم شرنقة. وربما قبل ذلك. لكن بالتأكيد لعب فيلم الأبوة دورا. وفى مرحلة ما بدأت أدرك أن أفضل ممثلى العالم يرغبون فى العمل معى.

يوم نجحت فى ضم روبرت دى نيرو إلى فريق ممثلى فيلم "حريق مروع" كان منتهى الإثارة بالنسبة لى. تقابلنا فى هذا المطعم وتحدثنا قليلا ثم ذهب إلى دورة المياه. وفجأة اقترب منى بعض الناس وراحوا يحدثوننى عن آندى جريفيث شو وحلقات أيام سعيدة.

كانوا سائحين أو شيئا من هذا القبيل، وحاولت أن أبدو مهذبا، ثم عاد دى نيرو. جاء من خلف ظهورهم فلم يروا أن دى نيرو بنفسه هنا. وراحوا يناقشونني في شخصيات مثل أوبى وريتشى، ويسترجعون مواقف مثل لحظة قتلى للطائر فى آندى جريفيث شو وكيف دفعهم إلى البكاء. وجلست هناك أفكر: "يا إلهى. الأمر يفلت من بين يدى. لن يعمل دى نيرو مع أوبى أبدا." كان بوب يقف هناك ويستمع ووجهه عابس. فقلت فى نفسى.. "إنى أغرق تحت الماء. لقد انتهى أمرى هنا." أخيرا انصرف الناس وراح دى نيرو يلقى النكات حول هذا الموقف. وتحدث عن تاريخى كممثل. بعد وقت قصير اشترك فى عمل مع بينى مارشال - لافيرن، وهو ما يؤكد أنه لا يحمل تعصبا تجاه ممثلى التليفزيون.

بعيد جدا (١٩٩٢)

توم كروز، نيكول كيدمان، توماس جيبسون، روبرت بروسكى، باربرا بابكوك، سيرل كوزاك، إيلين بولاك، كولم مينى، دوجلاس جيليسن، ميشيل چونسون، وين جريس، نيال تويبن، بارى ماكجوفرن، جارى لى ديفيز، چاريد هاريس، رينس هوارد، كلينت هوارد.

ذهبت إلى حفل شيفتينز، إنها فرقة أيرلندية تتجول حول العالم وتعزف موسيقى أيرلندية عظيمة. كان ذلك فى عام ١٩٨٠ أو ١٩٨١، لقد حلقت بى موسيقاهم فى عالم مختلف تماما. وقد غنوا أغنية عن اثنين من العشاق افترقا لأن أحدهما ذهب إلى أمريكا، ثم تصالحا، ثم افترقا مرة ثانية. إنها أغنية أيرلندية حزينة. لكنى وجدتها تثير المشاعر تماما وغاية فى الرومانسية. فبدأت أفكر فى تجربة المهاجر على بعضها، وفى تجربة المهاجرين فى تاريخ عائلتى. إنهم لا يرجعون إلى أصول أيرلندية كاملة، لكن هناك جذورا أيرلندية بالفعل أعرفها جيدا.

بدأت فى لملمة خيوط قصة ليست مستلهمة من عائلتى بصفة خاصة، لكنها تحمل فكرة تصوير خبرة المهاجر بأسلوب شديد الرومانسية. لم يخطر على بالى أبدا تحويل القصة إلى ملحمة من نوعية أعمال ديڤيد لين. فقد رسمتها فى ذهنى قصة كوميدية رومانسية أكثر على غرار فيلم حدث ذات ليلة. عقدت العزم أن تكون لحظة الذروة هى سباق الجياد للحصول على أرض الوطن الأمريكى كما هو مثبت فى التاريخ ولا شىء غيرها. ثلاثة من أسلافى شاركوا فى سباق أوكلاهوما الشهير، اثنان من أجدادى العظماء والثالث عم رائع، وفكرت أنها ستصبح ذروة مدهشة لفيلمنا. انهمكت فى كتابة السيناريو مع بوب دولمان سيناريست فيلم شجر الصفصاف. الحقيقة أننا اشتغلنا على سيناريو فيلم بعيد جدا قبل فيلم شجر الصفصاف. واستغرقنا العمل للعناية بهذا المشروع سنوات طويلة، وأخيرا حصلنا على سيناريو مناسب تحمست له شركة يونيڤرسال.

فجأة استطعت ضم توم كروز ونيكول كيدمان ليلعبا دور البطولة. كان هذا قبل زواجهما. كنت أعرف أنهما يعيشان قصة حب، لكنهما اتفقا على الزواج قبل التصوير، فتحول المشروع بالنسبة لهما إلى ما يشبه شهر العسل. لكنه كان أيضا المشروع الذى حلمت به لعدة سنوات وكان تجربة مدهشة.

انصب كل حرص نيكول على تأكيد هويتها فى ظل دعم كامل من توم كروز. وعندما اشتركا فى غرفة ملابس واحدة، كنت واعيا جدا لعدم توجيه نيكول من خلال توم أو ارتكاب أى تصرف أحمق مشابه. فأنا أحترم نيكول بشدة وقد تربعت بالفعل على قمة ترشيحاتى للممثلات قبل معرفتى بعلاقتها مع توم. كثير من الناس لم يصدق هذا الأمر. عندما ظهر الفيلم إلى الوجود ظنوا أننى اختلقت هذه القصة حتى لا يبدو أن محاباة الأقارب لعبت دورا فى حصول نيكول على هذا الدور. والحقيقة أننى شاهدتها فى فيلمين أستراليين من قبل، ولم أجد أفضل منها بصدق لتلعب دور شانون. إن رغبة توم ونيكول فى تقاسم بطولة هذا الفيلم أمر رائع بحق.

كروز محترف عظيم لكن التمثيل عنده يتخطى فكرة الاحتراف. إنه شغف. نوع من الحكمة السينمائية. توم الآن رجل متألق، لكنه ليس مفكرا ولا عبقريا. إنه يبدو وكأنه ينتمي إلى طبقة العمال، رجل عادى منظم. فهناك رياضيون بالتحديد مثل لاعبى كرة السلة يمتلكون حسا عاليا فى الملعب. وهناك لاعبون موهوبون فى معرفة كيفية تحقيق الفوز. أعتقد أن توم عنده هذا الحس تجاه الأفلام، وأظن أن هذا يفسر مشاركته فى أفلام كثيرة جدا مكتسحة النجاح. إنه يضع نفسه فى أفلام يحب أن يراها، كما أنه يتمتع بذوق سينمائى راق.

لو ندمت على أى شيء يتعلق بفيلم بعيد جدا، سيكون إحساسى أننى تعرضت للسرقة ولو قليلا. التجربة كلها كانت نموذجا رهيبا للمثالية حتى لحظة عرض الفيلم، فقد عاملنا النقاد بقسوة شديدة للغاية وعلقونا بمسامير على الحائط. كانت خيبة أمل كبيرة؛ لأن هذا الفيلم الذى تعاملت معه كتجربة إخراج ساحرة لمدة عامين كاملين، واعتبرت أن الحلم تحول إلى حقيقة، هذا العمل الذى كنت أتباهى به بلا حدود، ضربه النقاد فى مقتل بدون مقدمات.

شعرت أنه نوع من انكماش القوة الدافعة للفيلم وإدراك أناس متحيزين ضد العمل. واعتدت على استقبال الصحفيين وبعض الآخرين للحديث عن هذا الفيلم حتى يومنا هذا ليقولوا لى: "ياااه، هل تعلم أننى لم أشاهد فيلم "بعيد جدا" وقت عرضه، لكننى شاهدته بعد ذلك على شريط ڤيديو أو على شاشة التليفزيون أو ما شابه منذ ستة أشهر، كم استمتعت بهذا الفيلم. إنه عمل مذهل." تتسبب هذه التعليقات فى شعورى بالرضا، لكنه رضا ممتزج بالمرارة، لأننى شعرت بالفعل أننى تعرضت للسرقة ولو قليلا عند عرض هذا الفيلم.

لن أنسى أبدا أننى عشت لحظة استثنائية أثناء تصوير فيلم "بعيد جدا". كنا نريد تصوير مشهد بداية سباق أوكلاهوما عند الفجر. نفذنا المرة الأولى بدون ممثلين، واعتمدنا على الدوبليرات. فجاءنى أبى الذى يمثل دورا فى الفيلم، وأخبرنى أنه يريد ركوب الحصان ليشارك فى تصوير المشهد. فأبلغته أن الدوبليرات لا يريدون أى ممثل

معهم هناك. فأجاب: "اسمح لى أؤكد لك أننى فارس ماهر". فأجبته.. "أعرف أنك فارس ماهر والدوبليرات أيضا يعرفون ذلك". فقال.. "دعنى أخبرك أن ثلاثة من أقاربى ركبوا الجياد فى هذا السباق. وهذه هى الحكاية الأثيرة التى ظلت تلح على أذنى طوال طفولتى، والآن بعد مرور مائة عام تقريبا، يقوم ابنى بإخراج فيلم عن السباق نفسه. لو تركتنى أركب الحصان فى المشهد سأقدر لك معروفك. والرأى الأخير لك." ثم استدار وراح يمشى بعيدا. ومثلما يحدث فى المشهد السينمائى قلت له: "أوكى بابا، أحضر حصانك، ستشارك فى المشهد." وقد كان.

عند انطلاق السباق كان هناك ثلاث عشرة كاميرا فى انتظار الإشارة، ومعنا حوالى سبعمائة فرد فوق الجياد، وهناك آخرون بالسيارات، وآخرون على الأقدام. جلست على الكرين واتخذنا وضع الاستعداد للتصوير، وكانت واحدة من المرات التى رأيت فيها كل فرد بملابسه الحقيقية معشقا داخل تروس المنظومة، فقلت فى نفسى: "ربى، أليست هذه تجربة مذهلة؟ وكأننى دخلت آلة الزمن بقدمى للعودة إلى الزمن الماضى، لأن هذا هو ما حدث بالفعل. إنه أقرب ما يكون للصورة التى يجب أن تكون عليها." وانتزعت نفسى من أفكارى وصحت "آكشن"، فشاهدت هؤلاء الرجال والسيدات وقد انطلقوا من أماكنهم فى كل اتجاه. إنه واحد من أكثر المناظر البديعة التى شاهدتها فى حياتى. وكدت أبكى وأنا أرى هذا المشهد. حقا كانت تجربة خارج حدود العقل.

الصحيفة (١٩٩٤)

مايكل كيتون، روبرت دوفال، جلين كلوز، ماريسا تومى، راندى كويد، چيسون روباردز، چيسون ألكسندر، سبالدنج جراى، كاثرين أوهارا، لين ثجبن، چاك كيهو، روما مافيا، كلينت هوارد، چوفرى أوينز، أميليا كامبل.

ديڤيد كويب سيناريست عظيم وشقيقه ستيڤن يعمل فى عالم الصحافة، وهو الآن أحد محررى مجلة "تايم". من هنا جاء سيناريو فيلم الصحيفة أصيلا منذ لحظة ميلاده.

سمعت أنهما يكتبان المشروع وطلبت أن أقرأه. أعتقد أنه بعد انتهائهما من السيناريو بأسبوع أو أكثر اتفقت معهما على إخراجه. لقد وقعت فى غرام السيناريو. فأنا مفتون بالصحافة من قديم الأزل. ومارست الصحافة في المدرسة الثانوية. ودائما كنت أعتقد أننى لو لم أستمر فى هذا البيزنس، كنت سأعمل إما مدربا أو صحافيا. لا أعرف شيئا عن مدى توفر الجاذبية في هذا العمل، كل ما أعرفه أننى مغرم به فقط.

كانت مرحلة إعداد البحث المتعلق بهذا الفيلم بمثابة الانفجار. تجولت بين الصحف هنا وهناك، وخصصت زيارات كثيرة لصحيفة "ديلى نيوز" ثم "نيويورك بوست". كان عندى كراسة صغيرة أكتب فيها تقاريرى، ورحت أدون العبارات باختصار، والمصطلحات، والسلوكيات التى بدت ممتعة فى عينى. فترة البحث هذه من أعظم الأوقات التى قضيتها فى حياتى. وواتتنى الفرصة للعمل مع مايكل كيتون مرة أخرى. إنه رجل عبقرى، كنا صديقين مخلصين، وكل مرة أعمل فيها مع مايكل تتواصل المتعة. ضحكت كثيرا وسعدت جدا بتوجيه ملاحظاتى إليه، فهى علاقة طيبة وأرجو أن نستمر فى العمل معا.

جلين كلوز واحدة من ممثلاتى المفضلات. دورها فى الأصل كان مكتوبا لرجل. وفكرت أنا فى تحويل مساره ليكون لسيدة، ورحبت جلين على الفور حتى قبل إعادة كتابته. اتفقت معها أن تتخيل الشخصية باسم آخر. لم نغير فى الحوارات كثيرا، وكان هذا هو مصدر الاستمتاع من وجهة نظرها. جلين فنانة شديدة الإقدام، ممثلة شجاعة وهنا تكمن خصوصية عظمتها. بالتأكيد هى فنانة، موهوبة، تستطيع أن تغنى وأن تلعب الأدوار الكوميدية. لكننى أعتقد أن من أكثر الأشياء التى تستحق جلين التحية من أجلها هى جرأتها، ورغبتها فى تجسيد شخصيات متطرفة. إنها تمنح كل ما تملك بسخاء ولا تبخل بشىء أبدا، وتظل صادقة مسلية ودائما ستبدع أداء عظيما.

"...وحتى أتقبل فكرة الصعود إلى الطائرة كى سى ١٣٥ المجنونة، والتصوير فى طائرة انعدام وزن، لا أنكر حقيقة تحمله مسئولية إقناعى بركوب هذه الطائرة البلهاء. أقصد أنها كانت مهمة ضخمة فى حد ذاتها".

كيفين بيكون - ممثل

أبـوللـو ١٣ (١٩٩٥)

توم هانكس، بل باكستون، كيڤين بيكون، جارى سينيز، إد هاريس، كاثلين كوينلان، مارى كيت سكلهارت، إميلى آن لويد، ميكو هيو، ماكس إليوت سليد، چين سبيجل هوارد، تريسى رينر، ديڤيد أندروز، ميشيل ليتل، كريس إليس، كلينت هوارد.

تغير موقفى تجاه فيلم "أبوللو ١٣" من اللحظة التى اتفقت على إخراجه حتى وقت بداية تصويره، وسأفسر لك السبب. فى البداية تعاملت مع الفيلم بالطريقة نفسها التى تعاملت بها مع فيلم حريق مروع، وااااو، يا له من تحد سينمائى قوى. يمكننى استخدام تكنولوچيا اليوم؛ لأجعل المشاهدين يشعرون بالوجود الحقيقى داخل سفينة فضاء. إنه أمر ممتع للغاية. لم تكن لدى أدنى فكرة كيف سننفذ العمل، لكنه كان اختبارا عظيما. أمر مثير أن تقدم التحية إلى برنامج الفضاء.

لكن عندما بدأت أجرى البحث المتعلق بالفيلم، خاصة فى اليوم الذى زرت فيه غرفة مهمة التحكم، والتقيت بصحبة من الخبراء المحنكين فى هذا المكان، بدأت أرسم صورة للتجربة، ليس فقط من زاوية رواد الفضاء، بل من زاوية الناس الباقين على الأرض أيضا. بدأت أدرك أنها مسألة حياة أو موت شخصية بحتة بالنسبة لهم. إنها لا تتشابه مع حالة الحرب، بل هى أقرب إلى وحدة قتال طبية. يوجه مسئولو التحكم كل تركيزهم إلى عدم فقدان هذا المريض مهما حدث. واقتربت من استيعاب الفيلم بأكمله وعمق ارتباطه بالنواحى الشخصية والبطولية. بلا شك رواد الفضاء أبطال حقيقيون، ورحت أدرك فى مرحلة متقدمة قوة فريق العمل والبطولة العامة الكامنة فى عملية الإنقاذ الكاملة. هذا هو السبب الذى يرسم صورة عظيمة لبرنامج الفضاء. وهو الدافع وراء كل ما تحقق، لأن أفراد هذه المجموعة يعتبرون عملهم تحديا شخصيا. إنه كل شىء فى حياتهم. وفهمت أنه جزء نادر من مشاريع الحكومة. لا أقصد مهمة أبوللو ١٣ فقط، بل هذا العصر بأكمله؛ لهذا زادت رغبتى لاستحضار هذه الروح بالإضافة إلى سرد قصة مهمة أبوللو ١٣.

أذكر أننى أخبرت برايان جريزر أننى لا أعرف كيف سننفذ مشهد انعدام الوزن. لكننى أذكر أيضا أننا لم نكن نعرف كيف ننفذ مشهد اندلاع النار فى فيلم حريق مروع، ومع ذلك نجحنا فيه، إذا يمكننا أن ننجح هذه المرة أيضا.

انضم توم هانكس إلى فريق الممثلين. لقد أحب برنامج الفضاء. أحبه كطفل، وكان ملما بكل تفاصيل هذه القصة. أثناء مرحلة تطوير السيناريو اتضح أنه متبحر فى كل ما يتعلق ببرنامج الفضاء وقصة أبوللو ١٣ أكثر منى أنا. اضطررت لمحاولة اللعب معه لعبة اصطياد الأخطاء، لكننى لم أفلح أبدا. وأصبح من المتعاونين الأساسيين معنا فى إخراج الفيلم.

قلت لتوم: "هيا، سنقوم بتنفيذ مشهد انعدام الوزن وسيكون عظيما." فقال: "كيف سننفذه؟" فأجبته: "حتى الآن لا أعرف." أجبته بثقة وكأننى أغنى وأرقص، ووضع توم ثقته بى. ظللت أفكر فى تصوير المشهد تحت سطح الماء أو ربما باستخدام الأسلاك. كل ما أعرفه عن هذه الطائرة أن وكالة ناسا صممتها خالية من الجاذبية، لكننى لا أعرف إذا كانت تعمل بالفعل، ولا أعرف شيئا عن نسبة نجاحها.

عقدت اجتماعا مع ستيفن سبيلبرج، إنه لا يعمل بشكل رسمى فى هذا الفيلم، لكنه كان صديقا وفيا لتوم ومهتما جدا ببرنامج الفضاء، وسألنى كيف سأنفذ مشاهد انعدام الوزن، فأخبرته أننا نفتش عن أى حل فى كل مكان، وقال إنه لو كان مكانى، فسيقوم بتصويرها تحت الماء أو يحاول الصعود إلى طائرة ناسا، فأخبرته أننى لا أعرف مدى إمكانية صعودى طائرة ناسا. فأجاب: "ستجد حلا للمشكلة." وقد وجدته.

عند عودتى من مكتب ستيفن سبيلبرج صممت على مواجهة البيروقراطية والعثور على طريقة لصعود الطائرة. رجعت إلى مكاتبنا مرة أخرى وقلت: "لقد ناقشنا مع بعضنا إمكانية تعاون وكالة ناسا معنا، لكننا لم نبدأ معهم أى مفاوضات، فهيا نأخذ الأمور بجدية ونرى لو كنا نستطيع تحقيق مطلبنا." أعتقد أن كل إنسان حولى ظن أننى مجنون. لكن فجأة فى نهاية اليوم تحقق لنا ما أردنا. أثبتنا لناسا أننا لسنا مجموعة من التافهين، وسنتشرف باحترام قواعدهم، وأن لدينا القدرة أن نكون مبدعين. فأبرموا الاتفاق معنا.

لم يتجاوب كيفين بيكون مع فكرة ركوب الطائرة، وراهننى لو استطعت أن أثبت له سلامة هذه الخطوة. ذهب بيكون فى محاولة أولى للطيران، مثله مثل بل باكستون وتوم هانكس وأنا وتود هالويل المنتج المنفذ والمخرج المساعد وجارى سينيز، الذى لعب دور كين ماتنجلى. لم تكن هناك ضرورة لصعود جارى، لكنه أراد فقط أن يرى شكل التجربة. وعندما انتهينا أيقنا أننا سننجح. حتى بيكون الذى لم يكن يتفاعل وينسجم من داخله مع التجربة حتى هذه اللحظة، أدرك أنها آمنة.

بعدها وجهنا كل هذه الأموال لبناء ديكورات تناسب الهيكل الداخلى للطائرة. كان لابد من تصميم إضاءة خاصة تدار على نظام نسيج بصرى للإضاءة؛ لأن كل شيء يجب أن يظهر مضغوطا. لقد تكلفنا مشقة وضع تصميمات متعددة لتسهيل إمكانية التصوير داخل الطائرة. مرة أخرى لم يصدق أحد أننا سنجتاز الأزمة بدون خسائر جسدية.

نزلنا هناك مرة ثانية، وقد قاموا بتجربة أخرى للطائرة قبل وصولى. هذه المرة وقع توم مريضا. لم يقذف ما فى جوفه، لكن حالته كانت مزرية. هذا هو توم هانكس، السيد المنطلق، قائد مسئولية عشق كل ما يخص هذا العمل، الذى لا يبالى بتحمل أى مشقة ليظهر الفيلم حقيقيا صادقا. نظرت فى عينيه فرأيته يفقد شجاعته. كان مفزوعا. وقال: "صديقى، لا أدرى لو كنت أستطيع استكمال هذا العمل".

أود مصارحتك أنه عندما يصيبك هذا الإعياء هناك ستتجمد أطرافك. الحقيقة أن اثنين من أفراد العمل خلف الكاميرا اللذين يتمتعان بصحة جيدة واتخذا كل الاحتياطات، أصيبا بحالة مرضية شديدة ولم يتمكنا من الاستمرار فى العمل. واكتشفنا أن توم لم يتناول دواء نقص الهواء الضرورى لصعود هذه الطائرة كما فعل فى المرة السابقة. وقلت: "هيا بنا جميعا نتناول الدواء ونجرب مرة أخرى. دعونا نتعامل معها فى كل مرة وكأنها طائرة جديدة". قمت بتهدئة الجميع. قمت بتهدئة توم. وذهبنا إلى هناك وحلقنا معا فى تجربة عظيمة وكأنها المرة الأولى. وتحسنت الأوضاع أفضل وأفضل. وهبطت الطائرة. ولسبب ما حدث تصدع فى الدعامات التربينية، وفقدنا نافذة الأمل فى

استكمال تصوير الفيلم؛ لأن عليهم إصلاح الطائرة. وعند إصلاحها سيقوم فريق من العلماء باختبارها أولا لأن لهم الأولوية.

عدت إلى الاستوديو وأطلعتهم على كل ما تم تصويره، أخبرتهم أن علينا الرجوع بمجرد انتهائنا من تصوير المشاهد الأساسية لاستكمال ما ينقصنا. وأقنعتهم بالفكرة. أبدى بيكون تخوفا قليلا من مسألة الرجوع؛ لأنه اعتقد أنه أزاح الأمر عن كاهله. لكنه عندما شاهد المادة الفيلمية أدرك مدى أهميتها بالنسبة للعمل. وفى النهاية عدنا إلى هناك محملين بطموح تصوير مجموعة لقطات، وجاء أداء الممثلين عظيما، وتحولت المسألة إلى تجربة تساوى العمر كله.

لم يسبق لأى عمل يشبه فيلم "أبوللو ١٣" تحقيق أرباح كبيرة. الحقيقة أن الفيلم الأمريكى "الطاقم البارع" الذى يتناول مهام رواد الفضاء أيضا كان مدهشا، لكنه لم يحقق أرباحا على الإطلاق. كنت على وعى بكل هذا. لكن يظل فيلمنا يقدم قصة مختلفة تماما، ويحمل من داخله قالبا دراميا قويا. كنت أراهن على ذلك. لو أخبرنى الناس أن كل شخص كان يدرك مقدما الحصيلة النهائية للأرباح، لجاءهم الرد على لسان المقياس الفطرى الداخلى وقال لهم إن كل شخص يعرف إذن قيمة الأرباح النهائية التى سيحققها فيلم من أفلام كلينت إيستوود أيضا قبل أن تظهر. لكن ماذا لو أنه فيلم جيد، إنه بالتأكيد فيلم جيد. وأعتقد أنها كانت قصة خصبة.

وتأكدت أننا نسير فى الطريق الصحيح تماما عندما شاهدت فيلما تسجيليا شاملا أنتج خصيصا لتناول المهمة نفسها. فهم لم ينفقوا مبالغ كثيرة على تصميم النماذج المشابهة لأبوللو ١٣، حيث استبدلوها بنماذج استحدثها الكمبيوتر، واكتفوا بالحرص على شرح المهمة فقط. لقد شاهدت الفيلم، والأهم أن أولادى شاهدوه معى أيضا وانجذبوا إليه. لقد أصبحنا نشاهده بدوافع عاطفية.

أذكر أننى استأنفت العمل فى اليوم التالى وسألنى هانكس لو كنت شاهدت الفيلم التسجيلى. فقلت له نعم. فضحك قائلا: "عليك أن تتحمل مسئولية عملك لو كنت تريد

هزيمة هذا الفيلم التسجيلي". كنت أعود لمشاهدة الفيلم التسجيلي في نقاط بسيطة عندما تساورني الشكوك حولها. ورحت أقول لنفسي: آه لو كنا نستطيع عرض الفيلم. هذا ما دونته بنفسي فوق أوراق السيناريو. لا شيء غير عرض الفيلم. إنه قوى بما يكفي. لو استطعنا إحياءه في دور العرض، يمكننا أن نصبح الأقوى. إنها قصة ساحرة. هل تعرف؟ كل كلمة قرأتها، كل كلمة سمعتها من أحد العاملين معي كانت توقظ حواسي مرات ومرات بلا نهاية. وجدت نفسي غارقا في القصة. فوضعت ثقتي بتفكيري وحاولت ضخ الإثارة والتشويق في القصة بقدر المستطاع.

كانت إحدى المحاولات التي نفذتها مع المؤلفين هي السعي إلى وضع السيناريو في قالب قصة مغامرة. دعنا نقول على سبيل المثال إنك ستذهب ناحية النهر. عندها ستقول إننا وصلنا إلى جزء أفراس النهر وهي تقلبنا على ظهورنا، والله وحده أعلم ماذا يمكن أن يحدث، فالتماسيح القابعة هناك تستطيع التهامنا. بعدها سترسم هذا المشهد وتجرب تنفيذه باستخدام أفراس النهر والتماسيح، في هذه اللحظة ستصيح ووووووه، يجب أن نمشي وراء هذا الخيط، الآن بدأ شلال الأفكار ينهمر. أعرف أنه كان علينا اللجوء إلى هذه الطريقة ليستوعب الناس الفيلم. كلما عرفت تفاصيل أكثر عن مهمة أبوللو ١٣، وعن أمور لم تعلن بالضرورة في نشرات الأخبار، كلما أصابتني هذه المهمة بالفزع، وبلغت درجات نجاحهم مستويات خارقة أكثر وأكثر. لقد اعتمدت على تسليط الضوء على هذه التفاصيل، وصياغتها بطريقة تمكن الناس من متابعة كل كارثة صغيرة داخل الكارثة الأضخم.

فدية (١٩٩٦)

مل جيبسون، ريني روسو، براولي نولتي، جاري سينيز، دلروي ليندو، ليلي تايلور، ليف شرايبر، دوني والبرج، إيفان هاندلر، نانسي تيكوتين، مايكل جاستون، كيفين نل ماكريدي، بول جوليفويل، آلين برنشتاين، چوسيه زونيجا.

حقيقة لم أكن أعرف أننى أقدم إعادة لفيلم قديم أنتج عام ١٩٥٦، إلا قبل بدء التصوير بحوالى أربعة أسابيع. كنت دائما أقول لنفسى إن مبدئى هو عدم تقديم إعادة لأى شىء. ومع ذلك سعدت كثيرا بإخراج فيلم "فدية". إنها تجربة مثيرة، مبدعة، تستحق الثناء على عدة مستويات، لكننى أغلب الظن كنت سأستبعدها من حساباتى لو علمت من البداية أنها إعادة لفيلم قديم. لقد تعلمت الآن أن هناك مدة صلاحية لاعتناق فكرة قوية، خاصة لو سعيت لاستكشافها بشكل أعمق من منظور آخر. إن عدم إخراجك للفيلم الأصلى لا يسبب لك أى نوع من الإهانة، بل إنها فرصة لتقديم عمل يوقظ داخلك مشاعر الأصالة والحيوية فى هذه اللحظة.

أرتجل أو لا أرتجل،

تلك هى المسألة

سمحت للممثلين جميعا بعمل العديد من الإضافات، طبقا لوجهة نظرى التى أميل إليها. هذا لا يعنى أننى أحب تصوير الكثير من الارتجال، بالرغم من أننى أرغب فى ذلك فى بعض الأوقات التى تبدو ملائمة. دائما ما أفتح هذا المجال أمام الممثلين، وأحاول باستمرار خلق بيئة لا تختلف عن البيئة التى عشتها فى آندى جريفيث شو. هناك كان الجو يشجع الممثلين على المشاركة، على التحدى، ثم التوقف فى لحظة معينة لإطلاق سراح الطاقات التى تحدد ما سيتم تصويره فعليا فى هذا اليوم. هذا ما يتشابه كثيرا مع أسلوبى الذى أحاول تطبيقه الآن. لهذا حاولت بالطبع الاستفادة من إبداع مل جيبسون ورينى روسو وجارى سينيز وليلى تايلور والمؤلف ريتشارد برايس. هذا المنهج يثير انتباه الحواس إلى أقصى درجة. إنه المرح بعينه.

فى آخر المطاف أصبح فيلم فدية معقدا بشكل نسبى. فى البداية تعاملت مع المشروع معتقدا أنه بسيط تماما يسير على خط مستقيم. لقد أعيد كتابة الكثير من المشاهد عدة مرات، وتأخر برنامج العمل بسبب ظروف الطقس. ثم كان علينا إعادة

ترتيب أوراق خطة إنتاجنا بالكامل، بعدما أجرى مل جيبسون عملية الزائدة الدودية. ومع ذلك لم يحدث أبدا أن وصل الفيلم إلى حد الأزمة.

لم نُعد كتابة المشاهد عدة مرات من منطلق اليأس، فلم يسمعنا أحد نشكو ونقول يا إلهى لقد اكتشفنا نقطة ضعف أساسية مرعبة! ماذا سنفعل بحق الجحيم؟ لقد كانت الأمور مستقرة، لأننا نملك القاعدة المركزية القوية لبناء العمل، والسؤال الآن كيف نحمى هذه القوة. علينا إذن استنفار الطموح الإبداعى لنكمل المشوار. دعونا نتأكد أننا لا نقوم بخلق منتجات تستهدف الإثارة والتشويق فقط، بل إننا نستفيد أيضا من مميزات الإمكانيات العاطفية والسيكولوچية الكامنة فى هذا الفيلم. فى هذه اللحظة شعرت أننا نستطيع وضع خطوط فاصلة، تجعل الفيلم يبدو مختلفا بشكل ما عن بقية أفلام الإثارة الأخرى. وانهمكنا بالفعل فى محاولات إعادة كتابة السيناريو بلا نهاية؛ من أجل وضع لمسات زخرفية؛ والبناء فوق الأساس الموجود من البداية.

الحقيقة أننا غطينا بعض المناطق العاطفية الجديدة فى فيلم "فدية". وعندما أقول "نحن" فأنا أشير هنا إلى مل جيبسون ورينى روسو وإلى نفسى بالتحديد. فقد ظل مل جيبسون يرسم حدودا للعمل ليخلق له كيانا وتسلسلا منحدرا ناحية الجحيم بشكل غريب. لقد صورنا كل المشاهد من وقت اختطاف ابنهما حتى شعورهما أنهما فقدا ابنهما تماما، مع حل العقدة النهائية فى الفيلم بالتتابع. يوم فى الداخل ويوم فى الخارج حتى تشكلت حالة من الشحذ العاطفى، دون أن يحصل مل جيبسون أو رينى روسو على أى راحة ولو يوما واحدا، وفى كل يوم يحاولان إحياء لحظة أكثر عمقا وحزنا.

هناك مشهد بالقرب من نهاية الفيلم عندما يصدقان أن ابنهما أصيب بطلق نارى. لقد سمعا صوت انطلاق الرصاص عبر الهاتف، واعتقدا أن هذه هى النهاية، وأخيرا أطلق الاثنان سراح الأحاسيس المختزنة داخلهما من البداية. لقد ظلا يحبسان مشاعر الأسى العميق طوال فترة التصوير حتى يصلا إلى هذا المشهد. واتفقنا جميعا أن هذا هو المكان الصحيح للإفراج عن أحاسيسهما. كم كان أداء الاثنين مذهلا ومفعما بالقوة. فى غمرة هذا الفيلم السلس المُلح السريع الإيقاع تماما، تولد نوع من الأداء القوى بوضوح.

إنه ينظر إلى المرآة فماذا يرى؟

لا أنا كوميديان ولا أنا هذه الشخصية الكبيرة، ولا أملك شجاعة الوقوف أمام الجماهير حاملا الميكروفون لأسلى أوقاتهم لمدة ساعتين. إنها فى رأيى أرقى أنواع التسلية. لكن لا شىء عندى يعلو فوق إخراج فيلم سينمائى، ثم الجلوس هناك والشعور باستقبال المتفرجين على المستوى العاطفى، وهم مندمجون فى فيلم من إخراجى. إنها تجربة مشوقة من كل ناحية من منظور الاحتراف. حالة استثنائية بالفعل. من هذا المنطلق تتولد داخلى رغبة أكيدة فى إمتاع المشاهدين.

ولأننى أتحمل مسئولية حكى القصة أحاول دائما توسيع درجة استيعابى لمفهوم التسلية، ومعرفة أى نوع من القصص التى تحقق هذا الغرض، دون أن تنتمى بالضرورة إلى نوعية الأفلام التى تربطها ذهنيا بشكل مباشر بتحقيق أكبر قدر من التسلية. هذا هو أحد أسباب اعتزازى بفيلم شرنقة. من الصعب جدا تصنيف هذا الفيلم. تستطيع أن تقول إنه فانتازيا، لكنه لا ينتمى إلى هذا الجنس بشكل واضح؛ لهذا واجه صعوبة بالغة فى تسويقه. من هذا المنطلق أقوم بتحريض نفسى دائما على العثور على كل ما هو ضرورى ومسل لتقديمه إلى المشاهدين؛ ليشعروا أنهم انتقلوا إلى دنيا أخرى واستمتعوا بالتسلية، وكلى أمل أن يتحقق ذلك بشكل أفضل مقارنة بالتصنيفات السينمائية الثمانية الأخرى التى شاهدوها بالفعل هذا العام.

أتمنى أن تكون أفلامى مختلفة بشكل أو بآخر.

هل يراوده حلم أى مشروع؟

ليس عندى أى مشروع أحلم به، وفى الوقت نفسه يسيطر علىَّ إحباط هائل لأننى أعرف أننى لن أتمكن من سرد كل القصص التى أحب أن أحكيها. إنها قصص لا تنتهى. هناك بعض الأشياء التى لم أنجزها بعد، مثل أفلام الويسترن على سبيل المثال. سوف أستمتع بتقديمها لو وجدت القصة المناسبة. أريد أيضا تقديم أفلام من نوعية

فيلم حقل زهور السوسن وفيلم مشاعر الرحمة الرقيقة. مجرد فيلم يقوم على شخصية صغيرة بسيطة بلا أجراس ولا صفارات، ولا مفاهيم كبيرة ولا مؤثرات خاصة. هذا هو هدفى الذى أفتش عنه دائما . لكننى لا أختار أنواع الأفلام، فقط تتعثر قدماى بين القصص والشخصيات، وعندما أنتهى من تنفيذها أتقبل أو أستخدم التصنيف أو الأسلوب أو التوجه العام الذى يتناسب مع العمل أيا كان.

من الأهداف التى أواظب عليها كمخرج، اكتساب خبرة كافية للتعامل بأساليب مختلفة واتجاهات متنوعة قدر الإمكان، حتى لا تصيبنى قضية الأسلوب بالفزع. فأنا أمتلك القدرة على استخدام التصنيف ودرجة التناغم والقواعد التى تتناسب مع أى شخصية أو أى فكرة أقع فى غرامها أو أثق بأننى أستطيع تنفيذها . أحاول بث أفكارى وأهدافى داخل قصة، والوصول بإمكانياتها إلى أعلى درجة لصالح المتفرجين. هذا هو ما أجتهد دائما فى تنفيذه.

أفكاره حول صناعة السينما

أعتقد أن صناعة السينما اليوم تتمتع بصحة جيدة جدا، مع إبداء بعض التحفظات. أما مشاهدو السينما فهم يعيشون عصرا عظيما . تتولد العظمة من تواصل التجارب التى يتلقونها يوما بعد يوم. هذه التجارب لا يوفرها نظام الاستوديو على وجه العموم؛ لهذا أشعر بالندم العظيم، هذا هو التحفظ الذى أتكلم عنه. أتمنى لو تتعامل الاستوديوهات بجرأة أكثر قليلا مع هذا الأمر. لكنهم لا يفعلون ذلك. وهذا يرجع إلى رؤاهم الاقتصادية التى تملى عليهم كثيرا مما يفعلون.

الأفلام مكتسحة النجاح هى التى تسيطر على مقاليد السلطة فى الاستوديو. وهو ما يتشابه مع أحوال بيزنس تسجيلات الغناء إلى حد ما . فعلى مدى سنوات طويلة كانوا يشيرون إليها بوصفها بيزنس اعتلاء القمة. قم واملأ الدنيا بالأغانى ولو اكتسحت الأسواق أغنيتان أو ثلاث تصبح شركتك قوية. هذا هو الفكر الذى تعتنقه

الاستوديوهات الآن. إنهم لا يريدون التضحية بالخام لتصوير فيلم لا يعتقدون أنه يمتلك فرصة قوية ليعتلى قمة الإيرادات، ويتركون تصنيفات القصص الأخرى للموزعين المستقلين والصغار.

بصفة عامة أعتقد أن هناك إنتاجا متزايدا، وفرصا أكثر لمخرجين سينمائيين مختلفين يتمتعون بأحاسيس متنوعة لينجزوا أفلامهم. إنه شيء عظيم. عموما أنا متفائل. فقط أتمنى لو أرى الاستوديوهات وهى تتحمل المخاطر الإبداعية أكثر من ذلك، وتجد وسيلة لتشعر بالرضا إزاء بعض النجاحات المعتدلة مثلما تفعل مع الأفلام المحبوبة فائقة النجاح. أعتقد أن عليهم التخلص من عقلية التعامل مع الأفلام التى تعتلى قمم الإيرادات وحدها دون غيرها.

كلماته الأخيرة

أتمنى أن ترى الناس التى تستمتع بمشاهدة الأفلام أن واحدا من أفلامى يستحق أن تمنحه فرصة؛ حتى يستقر فى مكانة تفوق المستوى المتوسط ليصبح فيلما جيدا، يشاركهم اللحظة، ويستحق أن يمنحوه من وقتهم من تسعين إلى مائة وعشرين دقيقة وأحيانا أكثر (يضحك). أتمنى الوصول إلى لحظة لا يضطرون فيها إلى توصيف أفلامى. عندى أمل أن يقولوا فقط: "آه، هل أخرجه رون هوارد؟ أغلب الظن أنه فيلم جدير بالمشاهدة". بالنسبة لى هذا هو منتهى الإحساس بالرضا(١).

(١) ملحوظة: بعد هذا الحوار انتهى رون هوارد من فيلم تليفزيون إد بطولة ماثيو ماكونوهى، چينا إلفمان، إلين ديچينريس، وودى هاريلسون، مارتن لانداو، سالى كيركلاند، روب رينر، دنيس هوبر، إليزابيث هيرلى، وتوم كارينين. وقد حدد موعدا لتصوير فيلم كيف سرق الجرينش أعياد الكريسماس مع چيم كارى عام ٢٠٠٠.

فيلموجرافيا المخرج

عمل جرىء (١٩٦٩).

أضخم عملية سطو على سيارة (١٩٧٧).

غزل البنات (١٩٧٨، فيلم تليفزيونى).

محلق فى السماء (١٩٨٠، فيلم تليفزيونى).

عبر الهرم الذهبى (١٩٨١، فيلم تليفزيونى).

وردية ليل (١٩٨٢).

تناثر قطرات المياه (١٩٨٤).

شرنقة (١٩٨٥).

هيا نعمل معا (١٩٨٦).

شجر الصفصاف (١٩٨٨).

الأبوة (١٩٨٩).

حريق مروع (١٩٩١).

بعيد جدا (١٩٩٢).

الصحيفة (١٩٩٤).

أبوللو ١٣ (١٩٩٥).

فدية (١٩٩٦).

تليفزيون إد (١٩٩٩).

جـــوائز

رابطة المخرجين فى أمريكا

أبوللو ١٣، إنجاز الإخراج الرائع، ١٩٩٦.

جوائز إيمى

من الأرض إلى القمر، حلقات قصيرة بارزة (بالاشتراك مع توم هانكس، برايان جريزر، مايكل بوستيك، تونى تو، چون بى. ميلفى، جراهام يوست)، ١٩٨٨.

عبر الهرم الذهبى، برنامج رائع للأطفال (ترشيح)، ١٩٨١.

جوائز الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

أبوللو ١٣، أفضل إخراج (ترشيح)، ١٩٩٦.

أيام سعيدة، أفضل ممثل تليفزيونى فى عمل موسيقى/ كوميدى (ترشيح)، ١٩٧٨.

القناص، أفضل ممثل مساعد فى فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٧٧.

(٣)

أفلام سيدني بولاك

ولد سيدني بولاك في الأول من شهر يوليو عام ١٩٣٤، في لافاييت، إنديانا. أعد بولاك نفسه ليكون ممثلا بالدرجة الأولى، ثم أصبح مدرسا لفن التمثيل، وقد عمل إلى جانب أسطورة مدرب فن التمثيل ساندي ميزنر. من بين الأفلام التي شارك بولاك بالتمثيل فيها "توتسي" الذي قام بإخراجه أيضا، وفيلم "هي والموت واحد" إخراج روبرت زيميكس، وفيلم "أزواج وزوجات" لوودي آلان. بدأ مشوار سيدني بولاك المخرج بتقديم ساعات كثيرة من الحلقات التليفزيونية، وفي عام ١٩٦٥ بدأ رحلة إخراج الأفلام الروائية الطويلة مع فيلم الخيط الرفيع بطولة سيدني بواتييه وتيلي ساڤالاس وآن بانكروفت.

من بين الثمانية عشر فيلما التي أخرجها سيدني بولاك حتى عام ١٩٩٨، احتل ثمانية منها مكانة مرموقة في قائمة "قمم الأفلام التي تدر أعلى أرباح التوزيع والإيجار على مر الزمن" التي نشرتها مجلة ڤارايتي. حصلت أفلامه على ستة وأربعين ترشيحا لجوائز الأكاديمية، من بينها أربعة ترشيحات لجائزة أفضل فيلم. كما رُشح بولاك نفسه ثلاث مرات إلى جائزة الأكاديمية لأفضل مخرج. فاز فيلمه خارج أفريقيا.. بسبع جوائز أوسكار، من بينها جائزة أفضل فيلم وأفضل مخرج لبولاك وأفضل سيناريو. كما فاز بجائزة نقاد السينما في نيويورك عام ١٩٨٢ عن فيلم "توتسي". وفاز بولاك أيضا بجائزة الكرة الذهبية، وجائزة الجمعية القومية لنقاد السينما، وجائزة مخرج العام التي يقدمها الناتو أو الاتحاد القومي لأصحاب دور العرض، بالإضافة إلى حصوله على جوائز أخرى في مهرجانات بروكسل وبلجراد وسان سباستيان وموسكو وتوارمينا السينمائية.

في عام ١٩٨٥، أسس سيدني بولاك شركة ميراچ للإنتـاج. وأنتج تحت شعار هذه الشركة عدة أفلام منها "يقولون إنه برىء"، "أبناء بيكر الرائعون"، "القصر الأبيض"، "المنتخب الرئيسي"، وفيلم "رحل عن الحياة مرة ثانيـة" الذى اكتسحت إيـراداته صيف عـام ١٩٩٢.

ومـهمـا قلنا إن سيدني بولاك يعد قوة عظمى في صناعة السينما، فلن يعبر هذا التصريح عن الحقيقة الكاملة ولن يوفيه حقه على الإطلاق.

"سيدني هو هذا المخرج النادر. لا يمكنك تحديد هويته بمجرد الربط بينها وبين نوعية واحدة من الأفلام. لو قلنا إن لديه القدرة على تقديم أفلام الويسترن، فقد أبدع في إخراجها بالفعل. لو تحدثنا عن إخراجه أفلاما عن المدنية الحديثة مثل [توتسى]، فله بصماته التى لا ينكرها أحد. أو أننا يمكن أن نشير أيضا إلى فيلميه [الفارس الكهربائى] و [چيريميه چونسون]. إنه يملك ما أسميه موهبة شاملة. موهبة فذة تتنوع بمقدار ثلاثمائة وستين درجة. فلديه القدرة على إخراج كل نوعيات الأفلام وتحقيق أعلى درجات النجاح".

كليف روبرتسون – ممثل

الحـــــوار

كنت تلميذا في مدرسة تقع في ساوث بيند، ربما في الصف الخامس أو السادس تقريبا، وأذكر وقتها أن هناك رجلا خبيرا قد انضم إلى العاملين بالمدرسة، كان يقيم لنا عروضا مسرحية يلعب بطولتها. أذكر جيدا أنه كان مسليا إلى أقصى درجة. وجاء دورنا لنقدم عرضا مسرحيا ونشارك فيه بالتمثيل، فاستدعى كل واحد منا ليمثل أى مشهد يخطر على باله. لا تنسى ذاكرتى أبدا كيف كان الخوف يسيطر على كل جوارحى، كيف أننى أجبرت نفسى على الغوص داخل هذا الموقف، تماما مثلما تغوص فى أعماق حمام السباحة أو ما يشبهه. حتى الآن مازلت أتذوق طعم البهجة التى شعرت بها عندما دفعت نفسى إلى تمثيل المشهد، وأعتقد أنها وضعت حجر أساس الذكرى الأولى لى فى دنيا التمثيل. أتذكر هذا كله لأنها كانت لحظة اكتشافى حلاوة تجربة الانتقال إلى عالم آخر يختلف عن العالم الواقعى الذى أعيشه.

لا تسعفنى ذاكرتى لتحديد المرة الأولى التى فكرت فى هذا الأمر بكل جدية. أعنى أن فكرة القدرة المستمرة على التنزه إلى الخلف مرة وإلى الأمام مرة بين العالم الواقعى وعالم آخر يخلقه خيالك من العدم أصبحت تراودنى بإعجاب لا يتوقف. احتفظت بهذا الأمر سرا لفترة من الزمن. كنت أتحدث عن مستقبلى كطبيب أو كطبيب أسنان. كان والدى صيدليا ويريدنى دائما أن أعمل طبيب أسنان فى المستقبل، وبدأت أسير فى طريق الاستعداد للالتحاق بإحدى الكليات. وفى الدقيقة الأخيرة، وعلى حين فجأة، قررت دراسة التمثيل فى الفترة ما بين تخرجى من المدرسة الثانوية والوقت الذى يحين فيه استدعائى المحتم للخدمة العسكرية. وتمكنت من إقناع والدى بهذا القرار على أساس أنه لا داع أن نجمع الدولار على الدولار ونضغط أنفسنا لنعيش بالكاد لدفع مصروفات كليتى. فلو منحنى الفرصة لمدة عامين وسمح لى أن أفعل ما أحب، سأتمكن عند ذهابى إلى الكلية من تحمل نفقاتى من خلال الإعانة العسكرية. فوافق والدى وانطلقت إلى نيويورك للانضمام إلى مدرسة للتمثيل، وكانت هذه هى البداية.

لا أذكر أننى كنت أميل إلى نوع معين من الفن. مؤكد أننى لست مؤلفا. لم يخطر على بالى أبدا أن أكون مخرجا. فهذا الحلم يتطلب معارف واسعة بلا حدود. أما التمثيل فهو الدمية التى لعبت بها وأنا فى المدرسة الابتدائية والمدرسة الثانوية. ربما مثلت هذه العروض المسرحية واستمتعت بها إلى أقصى درجة. لم أختلق صورة وهمية عن ذاتى على الإطلاق. أعنى أننى لم أفكر يوما أننى سأرتفع إلى صفوف نجوم التمثيل أو أى شىء من هذا القبيل. فقد كنت مدركا تماما لقدراتى الجسدية المحدودة، وأننى أصلح لتمثيل شخصيات بعينها. وفكرت أنها وسيلة لطيفة لكسب القوت اليومى. فهم يدفعون لك أموالا مقابل اجتهادك وبحثك لتتحول إلى شخصية أخرى، لتعيش وجودا غريبا نادرا بشكل ما لمدة ساعة أو ساعتين فى اليوم على خشبة المسرح. لم يحدث أننى تطلعت إلى السينما بشكل عام، والمؤكد أننى لم أكن شغوفا لأصبح مخرجا فى يوم من الأيام.

بدون إعداد أى خطة مسبقة ذهبت إلى نيويورك يملؤنى الأمل فى النجاح. ذهبت وأنا لا أملك إلا مبلغا من المال وطقمين من الملابس وحقيبتى التى أضع فيها ممتلكاتى، وأقمت فى جمعية الشبان المسيحيين. يوما ما قابلت شابا يدعى چيمى سوليڤان يسكن بالقرب منى فى إنديانا، وقد التحق بمسرح باسادينا. كان يكبرنى بسنوات قليلة وأحمل له كل احترام. وعندما عاد إلى بيته فى الصيف، نصحنى ألا أذهب إلى مسرح باسادينا. واقترح مسرح نيبرهود، القائم فى مدينة نيويورك بديلا له. وضعت كلماته محل ثقتى الكاملة، واتضح فيما بعد أنها مدرسة تفوق الوصف. لم أدرك هذه الحقيقة فى هذا الوقت. فقد كنت فى السابعة عشرة من عمرى، وأدرس الرقص مع مارتا جراهام، وأقضى ساعتين يوميا مع ساندى ميزنر فى قسم التمثيل. أدرس المبارزة والمايم. أتلقى التعليم من أعظم مدرسى عالم المسرح وعالم الرقص بمعنى الكلمة. استغرق منى هذا الكورس المكثف للغاية عامين كاملين. بمجرد ما أنهيت دراستى بدأت ألعب أدوارا صغيرة على شاشة التليفزيون. فى هذه الأيام كنا نمثل العروض على الهواء، وقد بدأوا للتو فى إدخال التصوير السينمائى. بهذه الطريقة كنت أغطى نفقات حياتى. لم أحقق مكاسب عظيمة بالطبع، بل مبالغ ضئيلة أحصل عليها مقابل أدائى أدوارا صغيرة فى عروض التليفزيون المذاعة على الهواء.

ثم طلبني ساندى ميزنر لأعود إلى المدرسة وأعمل مدرسا. لم تكن مهنة التدريس ضمن طموحاتي، لكن ماذا أفعل في الرغبة التي تتملكني كلما رأيت هذا الرجل، فوجدتها فرصة لأواظب على مراقبته. بالتالي أصبح لدى مهنتان تسيران بجوار بعضهما البعض تلقائيا. فالتدريس كان يشغل معظم وقتي، لكن عندما يطلبونني في التليفزيون تطلق المدرسة سراحي لأمارس التمثيل. قدمت سلسلة من البرامج التليفزيونية. شاركت في الكثير من مخزون العمل الصيفي لمدة تتراح بين أربع وخمس سنوات، كما ظهرت في دورين صغيرين جدا في عروض برودواى. أحدهما لعب بطولته كاثرين كورنل وتيرون باور. وقد شهد هذا العرض أول ظهور لكريستوفر بلامر في أمريكا. هذا هو أقصى ما وصلت إليه في مشوارى كممثل بكل صراحة.

من خلال التدريس بدأت أحصل على عدة وظائف إضافية كمدرب للممثلين. هناك بعض المخرجين يستعينون بممثل شاب، أو ربما يحصل أحد طلاب المدرسة على فرصة عمل في العروض المختزنة لفصل الصيف، وقد يتصل بي أحدهم لأقوم بتدريب هؤلاء. الحقيقة أنها مهنة دقيقة للغاية؛ لأن التدريب يعنى ألا تتخطى المخرج أبدا. صعب جدا أن تقوم بتدريب الممثل في عرض، وتكون عونا وإضافة للمخرج في وقت واحد وليس عدوا له. إنها مسألة أشبه بالسير على قشر البيض. ثم استدعاني جون فرانكنهايمر لأعمل مدربا للممثلين في برنامج مسرح ٩٠ في عام ١٩٥٩. كان هذا هو أول ظهور لإنجريد برجمان على شاشة التليفزيون، وهي النجمة التي تملأ السمع والأبصار. كانت تشارك في عرض "الأسوأ قادم في الطريق" عن رواية صغيرة لهنرى جيمس. أساس هذا العمل طفلان صغيران، وقد استدعاني جون لتدريبهما على فن التمثيل. لابد من العمل مع جون بحرص بالغ؛ حتى لا أسير في الاتجاه العكسي لأفكاره. فجون هو المخرج، وقد اجتهدت قدر المستطاع لاستيعاب ما يريده من الطفلين، وبعدها أذهب لأبدأ العمل معهما.

جاء التعاون بين جون وبيني مثمرا للغاية. وعندما تعاقد على إخراج فيلم "الهمج الصغار" مع بيرت لانكستر وشيلي ونترز وتيلي سافالاس، طلب مني الذهاب إلى كاليفورنيا لأقوم بتدريب اثنين أو ثلاثة من المراهقين الذين يلعبون أدوار المتمردين الصغار.

كنت أملك القدرة على العمل بدون أن أدوس على أصابع قدمى چون، لكن مفتاح هذه القصة هو بيرت لانكستر المتربع على عرش النجومية. كم شعرت بالخوف منه مثلما كان يخافه كل إنسان. كنا نرتعد منه. طوال الوقت وهو ينادينى "يا ولد". ربما رآنى وأنا أتحدث مع الشباب الصغير فيقول: "يا ولد، ماذا قلت لهم الآن؟"، فيكتسى وجهى بلون البنجر الأحمر. لم يسعفنى عقلى بالرد. لكنه كان دائما يقول: "أنت، أنت يا مدرب التمثيل القادم من نيويورك. تعالى وأخبرنى ما قلته لهؤلاء الصغار." الحقيقة أنه لم يتعمد إحراجى، فكل ذلك كان بدافع الفضول. إن بيرت رجل خارق يأكله الفضول لمعرفة كل شىء.

بدأت أتكلم معه قليلا عما أفعله مع شباب الممثلين، ثم بدأ يدردش معى عن الفيلم بصفة عامة. انتهى تصوير الفيلم ورحت أستعد للعودة إلى نيويورك لألحق بعائلتى، وإذا بى أتلقى مكالمة تليفونية من سكرتيرة بيرت، تطلب منى المرور عليه فى مكتبه بشركة أفلام كولومبيا، التى كانت تقع فى هذا الوقت فى شارع جوير. أجلسنى بيرت وقال: "اسمع، يجب أن تكون مخرجا". لم أفكر أن أكون مخرجا فى يوم من الأيام. بصراحة أكثر أعترف لك بأمانة أنه لم تكن لدى رغبة فى العمل مخرجا بالذات. لكن بيرت لانكستر قال إننى يجب أن أصبح مخرجا. وأضاف أنه لابد أن أخبر الناس ماذا تفعل، ولا أدع الناس تخبرنى بما أفعل. ثم أمسك بسماعة التليفون واتصل بالسيد لو وازرمان، الذى يعد من أقوى الرجال المسيطرين على صناعة السينما، بالرغم من أننى لم أكن أعرف حتى هذه اللحظة من هو لو وازرمان. لقد اعتقدت أنه واحد من أصدقاء بيرت الأثرياء. اتصل به بيرت وقال له: "اسمع يا لو، أنا هنا مع شاب. شاب اسمه سيدنى بولاك وأعتقد أنه مخرج. أنا لم أره يقوم بإخراج أى عمل من قبل، لكننى أشعر بشىء ما تجاهه. على أى الأحوال لن يكون أسوأ من جيش المخرجين العاطلين الذين جلبتهم للعمل معك فى الوقت الحالى".

فذهبت لمقابلة السيد وازرمان، الذى سألنى عن الأعمال التى أخرجتها قبل الآن. فأجبته: "لا شىء". فقال: "أوكى، يرى بيرت أنك من الممكن أن تصبح مخرجا. هل يمكنك الانتقال لتعيش هنا فى كاليفورنيا؟" فقلت: "نعم، طبعا يمكننى الانتقال هنا."

قلتها وكلي ثقة أنني أستطيع إقناع زوجتي بذلك. وسألنى عن المبلغ الذى أحتاجه لتغطية نفقاتى، فأجبته وكأننى تحت تأثير المخدر أننى أحتاج إلى خمسة وسبعين دولارا فى الأسبوع، فوافق على إعطائى هذا المبلغ لمدة ستة أشهر. واستكمل قائلا: "ستعيش هنا ويمكنك العمل فى استوديوهات يونيفرسال لمراقبة سير العمل هناك. سأضعك تحت جناح منتج هناك سيسمح لك برؤية كل شىء وسنرى ما يحدث".

التقيت مع رجل جميل، جميل للغاية يدعى ديك إرفنج، الذى أنتج العديد من الأعمال التليفزيونية. إنها من نوعية المسلسلات التليفزيونية التى تمثل الوجبة الرئيسية للمشاهد مثل اللحم والبطاطس. كنت أذهب إلى هناك على دراجتى السكوتر البخارية الصغيرة. ثلاثة أو أربعة أشهر وأنا أراقب كل ما يحدث وأتعلم. وحدث أن تعرضت إحدى حلقاتهم "بندقية رش المفتش سليد" للإلغاء، لكن مازال أمامهم أربعة أو خمسة عروض لم تنفذ بعد، عبارة عن أربع ساعات تقريبا من عروض الويسترن، والحقيقة أننى قدمت أسوأ إخراج يمكن أن تتخيله. لم يكن عندى أى فكرة عن الكاميرا. ولا أدرى شيئا عن الآلات السينمائية. ولا أعرف ماذا يمكن أن أفعل بحق الجحيم، لكننى قدمت العرض بشكل أو بآخر، وتولوا هم مسئولية قصه ولصقه بمعرفتهم. لكن ما حدث أن إخراج هذا العرض أثار فضولى وفكرت: "انتظر لحظة، إنه عالم مسل. ويمكننى أن أتعلمه." ثم ظهر العرض الثانى بشكل أفضل إلى حد ما، وبدأت الانطلاق فى هذا المجال. قمت بإخراج حلقات تليفزيونية لبن كيزى بعنوان "ساعة ألفريد هتشكوك" وأخرى بعنوان "الهارب".

جاءت فترة الستينيات وأصبحت معظم الأعمال التليفزيونية مصورة. لقد ولت حقبة الشريط بلا رجعة، باستثناء الحلقات التليفزيونية المتواصلة التى تستعرض أحداث الحياة اليومية والتى تسمى سوب أوبرا. كنت أقوم بإخراج من خمسة عشر إلى عشرين عرضا فى العام الواحد، واستمر الحال على هذا المنوال لمدة أربع سنوات. كانت مدرسة سينمائية رائعة، توغلت من خلالها داخل كل أنواع العروض وكل المواقف مع الممثلين، الذين لا يسعفهم الوقت لإجراء البروفات. كان علىَّ التعامل مع الديكورات التى لم أشاهدها من قبل، مع الدراما، مع الكوميديا، مع الحيوانات، مع التصوير الخارجى،

مع التصوير الداخلي. يا لها من مدرسة متكاملة بحق. عندما تلقيت عرضا لإخراج أول أفلامي الروائية الطويلة، كان سجل أعمالي يحفل بحوالي ستين أو سبعين عرضا تليفزيونيا مصورا. وكانت مازالت فترة الستينيات تشهد الحلقات التليفزيونية التي تقدم قصة مختلفة ومواقع مختلفة وشخصيات مختلفة في كل حلقة، وفيها تستطيع الحصول على كاست جديد وسيناريو أصلي ودراما مبدعة لتقديم حلقة يستغرق زمنها ساعة. وقد قدمت الكثير من هذه النوعية.

استدارة بسيطة لمناقشة أدواره التمثيلية الحديثة

لم يحدث أنني مثلت بناء على رغبتي أبدا بعدما اعتزلت التمثيل. عشرون عاما لم أقف فيها ممثلا أمام الكاميرا. يوما ما كنت أخرج فيلم توتسي بطولة داستن هوفمان، وهوفمان هو نموذج تيار البالغ الدقة للممثل صاحب المنهج. أبدى داستن قلقا كبيرا عن أسباب ارتدائه الفستان وظل يسأل: "أين الدافع الآلية؟" إنه يشير إلى فيلم "البعض يفضلونها ساخنة"، الذي لبس فيه چاك ليكون وتوني كيرتس فستانين ليهربا من مصير القتل على يد العصابة. هناك توفرت الدوافع لديهما ليرتديا الفستانين، أما نحن فليس لدينا هذه الدوافع على الإطلاق في توتسي. الدافع الوحيد لدينا في ديالوج الفيلم عندما يذهب وكيل أعمال داستن هوفمان إليه ليقول له: "لن تعمل في هذا المجال مرة أخرى لو لم توافق على ارتداء الفستان." فيزداد قلق داستن حول هذه المسألة. كان من المفترض أن يلعب دابني كولمان دور وكيل أعمال داستن في الفيلم. ثم جاءني هوفمان ليقول لي: "طالما أن دابني كولمان هو الذي يقول إنني لن أعمل مرة أخرى، فلن ألبس الفستان. إنني أتعامل مع دابني كولمان بندية؛ إنه زميلي. لكنه ليس المخرج. أما لو مثلت أنت هذا الدور وأخبرتني أنني لابد أن أرتدي الفستان، سأنفذ كلامك على الفور". لم آخذ كلمات داستن على محمل الجدية. لقد تجاهلته تماما.

بعدها مباشرة تلقيت مكالمات تليفونية من وكيل أعمالي مايك أوفتس، وهو وكيل أعمال داستن هوفمان أيضا. وجاءني صوت مايكل وهو يقول لي: "اسمع، داستن يريدك

بالفعل أن تلعب هذا الدور. فقلت له: "مايكل، لن ألعب هذا الدور. فأنا لم أمثل منذ عشرين عاما، وعندى مهام كثيرة تشغلنى. هذا الفيلم صعب جدا وأنا لا أريد أن أتوقف لأرتدى الملابس وأضع الماكياج وخلافه. لن أستطيع تمثيله. فأجابنى أوفتس: "أوكى، لكننى أبلغك، أن داستن جاد تماما فى كلامه." ومن يومها بدأت أتلقى زهورا ومعها كارت يقول: "من فضلك أرجو أن تكون وكيل أعمالى. مع حبى. دوروثى." لقد كان داستن أو السيدة دوروثى فى الفيلم هو الذى يمطرنى بهذه الزهور. وأخيرا تحول الأمر إلى هجوم حقيقى، حتى إننى أعلنت موافقتى لأن داستن كان متصلب الرأى فى هذا الأمر تماما.

من هنا بدأت المرحلة الثانية فى مشوارى التمثيلى. لم أكن أرغب فى تقديم أدوار أخرى مطلقا. كلما أرى هذه المشاهد أجدها مضحكة، ومع ذلك لم أستمتع بتمثيلها. بادىء ذى بدء لقد مر وقت طويل جدا على آخر مرة مارست فيها التمثيل، وقد اعتدت على الاستغراق فى مهنة الإخراج بشكل كبير، والمرات الوحيدة التى قدمت فيها تمثيلا حقيقيا كانت فى اللقطات الفردية التى لا تجمعنى معه. ففى كل لقطة تجمعنى مع داستن، يتحول اهتمامى إلى ما يفعل أمام الكاميرا. لم أكن أرغب حتى فى النظر إلى أى شىء آخر، لأننى أخاف أن يفوتنى من تمثيله لحظة، كما أننى مشغول دائما بما سأقوله له بعد الانتهاء من اللقطة. لقد واجهت صعوبات كبيرة فى التركيز على الشخصية التى ألعبها، باستثناء اللقطات التى أظهر فيها وحدى تماما؛ لهذا لا أجزم أننى استمتعت بالتمثيل فى هذا الفيلم بشكل واضح، المهم أن الأمور انتهت على خير ومرت بسلام.

تلقيت عدة عروض للتمثيل طوال السنوات الماضية. وغالبا كنت أقبل كنوع من تقديم خدمة لصديق. لقد طلب منى روبرت ألتمان أن أسدى له معروفا وأشارك بالتمثيل فى فيلم "اللاعب". كان من المفترض أن يلعب بليك إدواردز هذا الدور، لكن لسبب ما لم ينضم بليك إلى فريق العمل. ولأن ألتمان صديق وفى، فقد نفذت له ما يريد وظهرت فى فيلم اللاعب. كما طلب منى روبرت زيميكس تمثيل مشهد واحد فقط مع ميريل ستريب

فى فيلم "هى والموت واحد". وقد استمتعت بأداء هذا المشهد. ثم استدعانى وودى آلين للمشاركة فى فيلم "أزواج وزوجات"، وكان هذا هو نهاية المطاف بالنسبة لى كممثل[1]. ومع ذلك مازال يُعرض علىّ الكثير من الأدوار باستمرار. ومنذ قليل تلقيت دعوة للمشاركة فى البرنامج التليفزيونى (أمل شيكاغو)، لكن وقتى لم يسمح بذلك. أما لو وجدت أى لحظة فراغ، فلن أمانع أبدا لأننى أستمتع بالتمثيل، طالما أننى لا أقوم بإخراج أى فيلم فى هذا الوقت.

الخيط الرفيع (١٩٦٥)

سيدنى بواتييه، آن بانكروفت، تيلى ساڤالاس، ستيڤن هيل، إدوارد آزنر، إنداس آرثر، بول نيولان، دابنى كولمان، إتش. إم. واينانت، روبرت إف. هوى، جريج چارفيس، چيسون وينجرين، مارچورى نلسون، ستيڤن مارلو، توماس هيل.

بدأت سمعتى تدق الأبواب فى التليفزيون، وعرفت طريق الترشيحات إلى جوائز إيمى. فى هذه الأيام كانت السينما تبدى اهتماما بالتليفزيون للبحث عن مخرجين. كانت هذه أحد مظاهر ميلاد الموجة الثانية من المخرجين القادمين من التليفزيون. وقد أفرزت الموجة الأولى مخرجين، مثل چون فرانكنهايمر، سيدنى لوميت، آرثر بن، چورج لوى هيل. حتى هذه اللحظة كان المجتمع السينمائى يقع تحت سيطرة المخرجين السينمائيين العظماء الذين توهجوا فى فترتى الثلاثينيات والأربعينيات. فأصبحت واحدا من مجموعة مخرجى الموجة الثانية. ضمت هذه الموجة روبرت ألتمان وريتشارد دونر ومارك ريدل وأنا وآخرين ممن قدموا الفيلم التليفزيونى.

فى نهاية الفترة التى شهدت كثافة أعمالى التليفزيونية، بدأت أتلقى عروضا لإخراج أفلام سينمائية. أحيانا يستدعوننى للتعاقد على إخراج فيلم سينمائى،

---

(١) بعد إجراء هذا الحوار ظهر سيدنى بولاك فى فيلم عيون واسعة مغلقة، للمخرج ستانلى كوبريك.

ثم تظهر عدة أسباب تبعدنى عن الفيلم، إما أنها مشاريع مبتورة لن ترى النور أو أنها ليست ما أبحث عنه. ثم ظهر فيلم "الخيط الرفيع" ليصبح الفيلم المناسب فى الوقت المناسب، فهو أقرب إلى الأعمال التليفزيونية التى تمرست عليها . وأعتقد أن وجود إليزابيث آشلى كان أحد الأسباب فى ترشيحى لهذا العمل. فقد كانت واحدة من تلاميذى فى مسرح نيبرهود، وأظن أنها طرحت اسمى على مسئولى شركة باراماونت.

هناك وجدت فريقا رائعا من الممثلين. وجدت سيدنى بواتييه وآن بانكروفت. وكانا من أحدث الوجوه الفائزة بجوائز الأكاديمية. لقد قدما أداء بديعا فى هذا الفيلم. أما أنا فلا أعتقد أننى أبليت بلاء حسنا . فهو يحمل رقم واحد فى قائمة أفلامى، وحتى الآن مازلت أشعر بانزعاج شديد لو حدث وشاهدت أجزاء منه، فقط بسبب أسلوب إخراجى لهذا الفيلم. كنت حديث العهد بالسينما ويحمل سجل أعمالى العديد من العروض التليفزيونية. ولو حدث واضطررت إلى مشاهدة هذا الفيلم، عليك أن تتناول دواء الدرامامين المهدئ. فالفيلم عبارة عن كم هائل من الزوم والبان المزعج. لقد حاولت على قدر استطاعتى من وجهة نظرى.

من بين الأخطاء التى وقعت فيها فى إخراج فيلم "الخيط الرفيع" هو عدم السماح بوجود فوارق بين السينما والتليفزيون. فى التليفزيون أنت تحارب دائما لجذب انتباه المشاهدين الذين يجلسون أغلب الأحوال فى حجرة مضاءة مع أكثر من شخص، مع توفر كافة أسباب تشتيت الذهن، فأنت منهمك فى تهيئة الجو لحدوث لحظة الذروة، لأن الإعلانات تقاطعك كل ست أو سبع دقائق. عادة ما تقسم اللعبة التليفزيونية التى تستغرق ساعة زمنية إلى خمسة فصول، وعليك أن تنتهز فرصة تواصل ست أو سبع دقائق لتصل إلى لحظة ذروة كبيرة. وأخيرا يدق جرس النهاية بوم – با – بوم – وتتلاشى الصورة ويحل محلك الإعلان التليفزيونى. إنها مسابقة لجذب الانتباه. لم يكن عندى أى إحساس بترك القوة الدافعة داخل الفيلم تتطور من تلقاء نفسها . أما الفيلم السينمائى فهو قطعة درامية جريئة واضحة تتكون بالتدريج المتواصل جزءا وراء جزء، وأنا لم أدخر وسعا فى بذل أقصى ما لدى لإخراج هذا العمل. أقصد أننى كنت مغرما

بالفيلم فعلا، وأعتقد أنه يحمل الكثير من الإيجابيات، يرجع الفضل فيها غالبا إلى مجموعة الممثلين والسيناريست. من حظى أننى تعاملت هناك مع الكثير من الممثلين الموهوبين. لكنهم كانوا أفضل مما أستحق فى هذا الوقت.

كان معى مصور سينمائى رائع يدعى لويال جريجز، وهو نفسه مدير تصوير فيلم "شين" إخراج چورچ ستيفنز. الفارق كبير بين لويال الذى راح يكبر يوما بعد يوم وبينى كوجه جديد حديث العهد فى عالم الإخراج السينمائى. كنت متحمسا لأقصى درجة. وظللت أتسلق الجبال لأضع الكاميرات هناك، أما هو فقد أصابه الملل منى حتى إنه قال: "أوكى، امنح الولد ما يريد." وأذكر جيدا أننى كنت أتناقش معه بروح عالية فى كل شىء. كنت أجتهد بكل الطرق. أصور كل شىء من زوايا منخفضة ومرتفعة، أصور كل شىء مهما كان بين شقوق الباب. أقصد أننى كنت أهتم بكل شىء إلا بمنح الفرصة للكاميرا كى تجلس، وبتهيئة الجو المناسب للممثلين ليندمجوا فى الفيلم. ولم أستوعب هذا الدرس إلا بعد تجربة إخراج فيلمين.

الأرض المهجورة (١٩٦٦)

ناتالى وود، روبرت ردفورد، تشارلز برونسون، كيت ريد، مارى باندام، آلان باكستر، روبرت بليك، دابنى كولمان، چون هاردنج، راى همفيل، بريت بيرسون، چون بروفوست، بوب راندوم، كوينتن سوندرجارد، مايك ستين.

أعتقد أننى تلقيت عرض إخراج فيلم "الأرض المهجورة" بفضل مجهودات وكيل أعمالى، هذا الرجل المدهش الذى يدعى چو شونفيلد، وهو أيضا مدير أعمال ناتالى وود. فى عام ١٩٦٥، كانت ناتالى وود نجمة ساطعة، ولها الحق فى اختيار فريق عمل الفيلم من النجوم والممثلين المشاركين والمخرجين. وقد وقع اختيارها على ردفورد، وردفورد هو صديقى العزيز، لهذا عندى يقين أنه رشحنى لها وقال عبارات طيبة فى حقى. لكن ناتالى هى التى سأجرى الاختبار أمامها.

اصطحب چو شونفيلد أحد البرامج التليفزيونية التى أخرجتها مع شيلى ونترز وماري بلسام، والتى فازت بجائزة فى مهرجان تليفزيون موناكو، وعرضه على ناتالى. فطلبت مقابلتى، وكان علىَّ الذهاب إليها لتختبرنى. وأذكر أن أطرافى المتصلبة اَلمتنى كثيرا، لأن ناتالى لم تكن فقط نجمة عظيمة، لكننى كنت أحتفظ لها بحب كبير بعدما شاهدت لها فيلم "تمرد بلا سبب". وفكرت بينى وبين نفسى: "ماذا سأفعل هناك؟ كيف ستختبرنى كمخرج؟ هل سأقول أكشن؟ قطع؟ ماذا سأقول؟" أذكر أننى ذهبت إلى بيتها وجلسنا هناك ودردشت معها حول السيناريو ونقاط الضعف والقوة فيه، وكيف يمكن أن نتعامل فى الناحيتين معا. وأعطت ناتالى الضوء الأخضر ووافقت، وهكذا توليت مهمة إخراج هذا الفيلم. وهو بالطبع القطرة الأولى فى سلسلة الأفلام التى تعاونت فيها مع الممثل ردفورد.

المشكلة أن الفيلم نفسه يقدم معالجة درامية صعبة، لأنه مستلهم من مسرحية قصيرة ذات فصل واحد لتنيسى وليامز، تقوم على اثنين من الأطفال يتنزهان فوق شريط القطار. وقد تحولا معنا بالتدريج إلى شعار داخل برواز، بعدما أضفنا الكثير من الأحداث لتتناسب مع الفيلم السينمائى. بالمناسبة أعتقد أن إليزابيث تايلور كانت المرشحة الأولى لبطولة هذا الفيلم، بينما كان چون هيوستون المرشح الأساسى لإخراج الفيلم. ثم ظهر المخرج چون فرانكنهايمر فى الصورة بعض الوقت. أعتقد أننى كنت الاختيار الرابع أو الخامس أو السادس فى قائمة المخرجين.

عملت مع چيمس وونج هوو، الذى يعد من أعظم عظماء المصورين. لقد تعلمت أشياء هائلة من مراقبته وهو يعمل. إنه صاحب بصمات فنية لا يقدر عليها غيره، والتى ارتبطت فى هذه الفترة بالتحديد بمنهجه فى الإضاءة وطريقة استخدامه العدسات. هل تعرف أن السبب وراء جمال صور الفقر هو تصويرها بالأبيض والأسود، حتى لو كان المصور ووكر إيڤانز أو أى شخص آخر، فمن الصعب جدا أن تمنع الألوان من إضفاء جمال على الصورة. فمهما كانت قبيحة ستجدها تحمل قدرا من الجمال المنبعث من اللون. لقد بذل چيمس وونج هوو مجهودات شاقة للغاية مع مصمم الإنتاج لإنجاز صورة الفيلم التى حصلنا عليها.

من أعظم الأشياء التى قابلتنى فى هذا الفيلم هو لقائى مع مصمم الإنتاج ستيفن بى. جريمس، والذى احتفظت به إلى جوارى فى كل أفلامى حتى فارق الحياة. لقد رحل بشكل تراچيدى بعد الانتهاء من فيلم "خارج أفريقيا"، وهو آخر الأفلام التى تعاون فيها معى. أحيانا كان يعمل مع چون هيوستن وأحيانا مع ديڤيد لين. وقد حصلت على خدماته لأن چون هيوستون كان المرشح الأصلى لإخراج الفيلم، وحرصت على الاحتفاظ به بعدما تعاقدت على إخراج الفيلم. أثمر التعاون بين ستيفن جريمس وچيمس وونج هوو نتائج تفوق الوصف، من أجل انتزاع اللون من اللون إذا جاز التعبير. فقد قاما برش الشجر بمادة الكريوزوت التى تحتوى خلاصة القطران، وهو سائل شبه شفاف بنى اللون، حتى يزيلا قدرا من لون الشجر الأصلى. وأحرقنا إطارات سيارات لتخلق سحابة من الدخان والفضلات الفظيعة الكريهة السوداء. لقد كَرِهَنَا السكان هناك، ومع ذلك كان الدخان ينجرف داخل وخارج المشاهد وتتساقط محتوياته إلى أسفل. هذه الأشياء لم تعد ضرورية اليوم. فيمكنك أن تتعامل معها بالتكنولوچيا من خلال الكمبيوتر والديچيتال. أما فى عام ١٩٦٥، فقد كانت هذه الخطوات نوعا من الجرأة التقنية التى ابتكرها چيمس وونج هوو.

كم كانت خبرة عظيمة لأنها المرة الأولى التى عملت فيها مع وونج هوو وروبرت ردفورد وستيفن جريمس، الذى أصبح فيما بعد من أقرب الزملاء إلى نفسى. لقد عملت معه فى كل الأفلام التى تسمح لنا بالتعاون معا قدر المستطاع.

أظن أن "الأرض المهجورة" فيلم جيد. وأخص بالذكر الأداء المدهش لروبرت وناتالى. إنه نوعية من الأفلام نطلق عليها فيلم بى B Picture، لكنه حقق نجاحا واسعا خاصة فى فرنسا. هناك بعض الأشياء التى كان يجب أن أنفذها بشكل آخر بالطبع، لكننى أعتقد أنه فيلم جميل. أنا لا أراه فيلما عظيما. إنه فيلم جميل من وجهة نظرى.

صيادو العبيد (١٩٦٨)

بيرت لانكستر، شيلي ونترز، تيلي ساڤالاس، أوسي ديڤيز، دابني كولمان، بول بيكرني، دان ڤاديس، أرماندو سلڤستري، نك كراڤات، توني إيير؛ شاك روبرسون.

شهد فيلم "صيادو العبيد" الظهور الثالث لبيرت لانكستر في حياتي. في عام ١٩٦٣، وقبل إخراجي أي فيلم سينمائي كنت متعاقدا مع شركة يونيڤرسال وأنجز عملي بنجاح. تلقيت مكالمة من بيرت لانكستر يريدني أن أسافر إلى إيطاليا؛ لملاحظة لوتشينو ڤسكونتي وهو يقوم بدوبلاچ فيلم "الفهد" لأنهم لا يسجلون الصوت على الهواء. وكان دور بيرت عمل التزامن الصوتي لهذا الدور كاملا باللغة الإنجليزية فيما بعد، لهذا طلب مساعدتي لأن ڤسكونتي لا يعرف إلا كلمات قليلة في اللغة الإنجليزية، وكنت أحمق تماما حتى إنني لم أستوعب الفرصة العظيمة التي جاءتني. بمعنى أنني كنت أعرف من هو ڤسكونتي، لكنني لا أعرفه بالطريقة التي أعرفه بها اليوم.

قضيت شهرا كاملا في روما وأنا أراقب ڤسكونتي وأناقشه فيما يفعل، ثم عدت بعدها إلى نيويورك وعملت مع بيرت. كانت هذه هي المرة الثانية التي ظهر فيها بيرت في حياتي. ثم جاء عام ١٩٦٦، ليتصل بي بيرت مرة أخرى. فقد قرأ كتابا بعنوان (حراسة القلعة)، الذي أعجبنا به معا، لكنه لم يستطع العثور على أي شخص يستعين به كمخرج، لأنني من وجهة نظرهم الرجل الذي يقدم دراما مباشرة، بينما يعتبر فيلم حراسة القلعة من الأعمال الأكشن الكبيرة. الحقيقة أنني كنت أرغب في تقديم أفلام أكشن، وكان بيرت قد قبل القيام ببطولة فيلم ويسترن كوميدي يسمى "صيادو العبيد" المكتوب مباشرة للسينما دون اقتباسات من مصادر خارجية. واستطاع إقناع يونايتد آرتستس بالموافقة على تكليفي بمهمة إخراج الفيلم، وكانت خطوة شجاعة من جانبه، لأنني لم أقدم أي فيلم أكشن حتى هذا اليوم. كما أنني لم أخرج أي فيلم كبير يتضمن مشاهد تصوير خارجي بهذا الشكل.

لقد تعاونا جميعا على ظهور هذا الفيلم المصنف ويسترن كوميدى. الواقع أنه فيلم جيد قوى. إنه فيلم يتبع الموضة القديمة جدا، لكنه على أى حال فيلم مرح. يحمل طاقة كبيرة من الحيوية والضحك. بعدما انتهينا من تصوير الفيلم فى أربعة أسابيع، أرسل بيرت بعض المشاهد المصورة إلى مارتن رانساهوف، منتج فيلم حراسة القلعة، وكأنه نوع من الاختبار العملى، يتضمن بعض مشاهد المعارك ومشاهد أخرى لفرار الجياد بجنون، فوافق مارتن أن أتولى إخراج فيلم حراسة القلعة.

تحتل أفلام الويسترن مكانة خاصة فى تاريخ السينما الأمريكية وفى خيال معظم مشاهدى السينما. تميزت أفلام الويسترن بالبساطة المتناهية التى تقوم على أساس أخلاقى؛ لهذا لاقت رواجا حقيقيا على مستوى العالم أجمع. لقد عبرت جاذبية أفلام الويسترن حدود اللغات والدول. لا يوجد بلد فى العالم لا يحب أفلام الويسترن. لكن لسوء الحظ لم تعد هذه النوعية تتمتع بالشعبية السابقة. ومع ذلك لقد صمدت على مدى سنوات طويلة فى وجه الزمن واعتبرها الكثيرون من لوازم الحياة الأساسية. فى الماضى لم يكن أحد ينظر إليك كمخرج، إلا عندما تقوم بإخراج فيلم ويسترن. أنا لا أعرف السبب وراء ذلك. ربما يرجع ذلك لتميز الفيلم بالسهولة المفرطة والقالب البدائى بشكل ما، ومع ذلك كان يمكنك أن تزيد الأمور تعقيدا لو أردت. إنه دائما قالب شديد البساطة. إنه دائما هذا البناء الذى يؤدى إلى معركة مسدسات مثل معركة ساحة أو "كى" أشهر معارك الويسترن فى تاريخ أمريكا، أو فى أى مكان آخر. أما فى فيلمى هنا فالعنصر المعادل للمعركة بين المسدسات هو المعركة بين رجلين. ومع ذلك لم يختلف الأمر فى شىء. إنها عملية بناء وبناء وبناء وبناء بلا توقف.

تميز فيلم "صيادو العبيد" بطغيان مشاهد التصوير الخارجى. وتعلمت الاستفادة من الإضاءة بشكل لم أعهده من قبل. فى مثل هذا الفيلم تتعلم التعامل مع المساحة والتكوين الكلاسيكى. تم تصوير الفيلم بالكامل فى المكسيك، وقضيت أوقاتا ممتعة مثيرة فى ترك العالم الواقعى وحياتى الحقيقية وراء ظهرى، والذهاب إلى بلد غريب ومعايشة الحياة الدائرة داخل هذا الفيلم وحده طوال فترة التصوير.

حراسة القلعة (١٩٦٩)

بيرت لانكستر، مايكل كونراد، بروس دين، بيسيرا، كاترينا بوراتو، إليزابيث تسيبه، آن مارى موسكوفينكو، مارچا آلانين، إيا تولى، إليزابيث داريوس، كارين بلانجويرنون، مارى دانوب، چان – بيير أومونت، تونى بل، بيتر فالك، آل فريمان، چونيور، آستريد هيرين، باتريك أونيل، چيمس باترسون، سكوت ويلسون.

إن فيلم "حراسة القلعة" هو العمل الذى سبق عصره بقليل، وقد جاءنى قبل أن أكون متمكنا تماما من إحكام السيطرة على تعقيداته الداخلية. إنه فيلم حرب سريالى، نوعية غريبة على المشاهدين الأمريكيين. لا أتصور أن الأمريكيين موهوبون فى استقبال الأعمال السيريالية. فالسريالية ظاهرة أوروبية أو شكل من أشكال الفن الأوروبى. كان هذا الفيلم هو الأول من نوعه الذى يشاهده الجمهور الأمريكى. وأنا أتكلم هنا عن أسبقيته لأفلام أخرى مثل "الخدعة ٢٢" و"السلخانة رقم خمسة" والأفلام الأخرى المشابهة لهما. ثم ظهرت أفلام أخرى من النوعية نفسها فيما بعد فى أعوام ٦٩ و٧٠ و٧١.

قمنا بتصوير الفيلم فى يوغوسلافيا لأسباب اقتصادية. وجاءت معظم المشاهد الخارجية فى مدينة لا تبعد كثيرا عن بلجراد. بنينا هناك قلعة باستخدام مادة ستايروفوم الكيميائية العازلة للحرارة. وأنشأنا نموذجا شديد الروعة للقصر وكأنه حلم، مزودا بالأبراج والحصون إلى آخر معالم هذا الطراز من القصور. وظهر الفيلم وكأن نصفه ينتمى إلى والت ديزنى، بينما النصف الآخر لا علاقة له بديزنى، لأنه الفيلم بالكامل كان أشبه بالحلم. لقد أحببت العمل فى هذا الفيلم، وأحببت الأحداث المكتوبة فى رواية المؤلف وليام إيستليك المأخوذ عنها الفيلم. كانت مهمة كتابة السيناريو مرهقة للغاية.

أقمنا خندقا كبيرا أمام القلعة ممتلئا بالمياه مقوى بالخرسانة المسلحة؛ لأن الدبابات ستمر على هذا الخندق. وفى صباح اليوم الذى خرجت فيه لتصوير مشاهد تتابع سير الدبابات،

وجدت الخندق مجمدا والمياه عبارة عن كتلة صلبة. فهب الجميع بمعاولهم لتحطيم هذه الطبقة المثلجة. واستعنا بسخان كبير لينفث هواء ساخنا للمحافظة على دفء المياه، وحتى يهزم الهواء البارد الذى يهب فى الليل حتى لا يتجمد مرة أخرى. وعندما ذهبت فى اليوم التالى لتصوير مشاهد تتابع الدبابات، لم أستطع رؤية القلعة التى حجبها هذا الدخان المتصاعد من المياه. وفى أحد المشاهد الأخيرة للدبابات أحرقنا القلعة بطريق الخطأ، وقمنا بتصوير هذه الانفجارات. وقد طالت النار مادة ستايروفوم الكيميائية وتحولت إلى رماد هش فى غضون ثلاثين ثانية. لقد تكلف هذا البناء مليون دولار. وكأن الحظ السيئ قد ضرب الفيلم فى مقتل. لقد واجهنا صعوبات فظيعة فى تنفيذه، ومع ذلك فأنا أحبه بدرجة كبيرة.

إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟ (١٩٦٩)

چين فوندا، مايكل سارازين، سوزانا يورك، جيج يانج، ريد بوتونز، بونى بيديليا، مايكل كونراد، بروس ديرن، آل لويس، روبرت فيلدز، سيڤيرن داردن، آلين آن مكليرى، مادچ كنيدى، چاكلين هايد، فيليس أورلاندى.

أحدث فيلم "إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟" تغييرا على المستوى الدولى - لو جاز التعبير - قبل هذا الفيلم كانت أعمالى تحقق مستوى معتدلا من النجاح. صحيح أنها لم تصعد إلى مرحلة الطفرة السينمائية، لكنها أيضا لا تهبط إلى مستوى الفشل. لقد أدى الممثلون ما عليهم. استحق الفيلم مقالات نقدية طيبة وحقق بعض الأرباح. أول مرة يحقق فيلم إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟ نجاحا لصالحى على مستوى أقلام النقاد. ونال الكثير من ترشيحات جوائز الأكاديمية، كما لفت الأنظار بشدة فى أوروبا. الحقيقة أنه كان فيلما غريبا؛ لأن حقوق إبداعه كانت موزعة بين الكثيرين من أول شارلى شابلن. لا تتخيل كم البشر الذين اشتروا حقوق هذه الرواية وحاولوا تقديمها فى السينما فى أوقات غير مناسبة. والمشكلة الحقيقية أن أحدهم يملك الحقوق الأوروبية،

والآخر يملك الحقوق الأمريكية. وعندما وصل الأمر بين يدى كانت المشكلة قد انتهت أخيرا، واستعنت بسيناريست ليس له أى خبرة فى عالم السينما.

لم أكن أنا المرشح الأول لإخراج هذا الفيلم. فقد سبقنى مخرج يدعى چيمس بو، الذى كتب السيناريو الأول، ولم يسبق له هو الآخر إخراج أى فيلم سينمائى من قبل. وتم استبعاده مبكرا لأسباب ما، واستدعونى لأتولى مهمة إخراج الفيلم وكتابة السيناريو مع المؤلف بوب تومسون أو ريد تومسون كما ينادونه، الذى حقق فى الواقع إنجازا طيبا. كان يكتب ما بين ست أو سبع ورقات فى اليوم الواحد، ثم نتقابل لنختصرها سويا حتى تصبح حوالى أربع ورقات فقط.

كان فيلما شديد الصعوبة لأنك لو فكرت فيه لحظة واحدة، ستكتشف أنه الكابوس بعينه لأى مخرج. أول شىء أنه فيلم يقوم فيه الناس بالأشياء نفسها لمدة ساعتين. فعل واحد لا يتغير مرة ومرات ومرات كثيرة دلالة على توالى الأيام بالطبع، لكن النتيجة أن أحداث فيلم كامل يستغرق زمنه ساعتين تقع فى مكان واحد لا يتغير. فلا يوجد مكان آخر تذهب إليه. أما أسوأ العقبات التى واجهتها، فهى ضرورة ظهور الشخصيات وهى تزداد إرهاقا يوما بعد يوم، بدلا من الإسراع فى الخُطى ليتقدم الفيلم بسرعة أكبر نحو النهاية. المشكلة أنه كان يزداد بطئا بمرور الوقت. يمكنك أن تقول أنا لا أستطيع تجسيد أى فعل جديد، ولا أستطيع خلق موقع تصوير آخر، ولا أستطيع تقديم شخصيات جديدة، كما أننى مجبر على عرقلة إيقاعه ليصبح أبطأ ثم أكثر بطئا حتى يصل إلى الدرجة القصوى من البطء. كيف يمكنك إذن بحق الجحيم جذب أى شخص مهما كان ليجلس ساعتين ويشاهد هذا الفيلم؟ لهذا اعتبرت أن هذا الفيلم تحد قاس للغاية، والمطلوب أن أبقى على استمتاعك بالفيلم دون اللجوء إلى بناء أرض زجاجية والتصوير فوقها.

تعلمت ركوب الباتيناچ، وحصلت على كاميرا صغيرة تستخدم فى التصوير من أعلى، وهى كاميرا مصاحبة لرياضة القفز من الطائرة تحتوى على خمسين قدما من الفيلم الخام، كما صَنَعَتْ شركة بانافيچن من أجلى عدسة خمسين ملليمترا شديدة

الدقة مصنوعة من الألومنيوم، وهى عدسات آنامورفيك[1] خفيفة الوزن. وأخيرا استطعت أن أقطع المسافات بالباتيناچ وأنا أتحكم فى توجيه الكاميرا. لم أستطع رفعها إلى مستوى عينى، لكن يكفى أننى رحت أوجهها وأنا ممسك بها. وتعلمت استخدام الباتيناچ فى التقدم إلى الأمام والرجوع إلى الخلف، وهو ما أفادنى بشكل ما فى تصوير مشاهد المعارك. شاركنى فى هذا الفيلم مصور خرافى يدعى فيل لاذروب، الذى أبدع الفيلم الرائع بكل صراحة مع چون بورمان. قدمنا بعض المشاهد المدهشة بمقياس الزمن الماضى الذى شهد ظهور هذا الفيلم. يجب أن تستوعب أن الكاميرات فى هذا الوقت لم تكن خفيفة الوزن، ولم تنجز ما أنجزناه بمعدل تصوير سريع مثلما يحدث اليوم. فلكى نتمكن من تصوير مشاهد المعارك، اخترعنا إقامة بناء وزنه طن كامل يتولى دفعه أربعة رجال لتصوير تتابع هذه المشاهد. يا لها من مهمة شاقة.

كان هذا الفيلم هو أول ظهور لچين فوندا فى فيلم يتم استقباله بجدية. فقد انتهت لتوها من تصوير فيلم "بارابيللا" وعدد من الأفلام التى لا تختلف عنه كثيرا. وهنا كان أول أدوارها الجادة العميقة، ونالت عنه ترشيحا لجوائز الأكاديمية. كانت چين عظيمة مثلها مثل جيج يانج وبونى بيدليا وبروس ديرن. لقد عملت معهم بالأسلوب نفسه الذى تعاملت به مع الممثلين جميعا. من الصعب جدا جدا أن تشرح علنا عملية خاصة جدا بهذا الشكل. تتنوع طرق توجيه الممثين باختلاف الممثلين أنفسهم وباختلاف الأدوار التى يلعبونها. لا يوجد أسلوب واحد محفوظ تتبعه أو لا تتبعه. إنه يتغير مع كل ممثل. مجرد محاولة شرح هذه العملية أمر مراوغ جدا بالنسبة لى. لا أعرف كيف أفسره. فأنت تحاول أن تفصِّل أسلوبك طبقا للاحتياجات الخاصة لكل ممثل والمتطلبات الضرورية للسيناريو والقصة.

لم يحدث أبدا أن قمت بإخراج فيلم يواظب فيه الممثلون على الحضور يوميا مهما كان وجودهم مطلوبا أو ليس مطلوبا باستثناء هذا الفيلم. كان من الصعب أن تقول:

---

(١) عدسات عريضة.

"سنصور هذا المشهد اليوم وچين ليست فيه، وبالتالى يمكنها أن تأخذ اليوم إجازة." كيف لها أن تعرف لو كانت ستشارك فى هذا المشهد أم لا، لأننى لو كنت أصور هذا الركن البعيد مثلا واستدرت، فربما أتخيلها وهى ترقص هناك فى الخلفية. لهذا كان على الجميع الحضور يوميا. كان هذا هو الفيلم الوحيد الذى صورت فيه المشاهد بالترتيب. فقد بدأت بالمشهد الأول حتى انتهيت بالمشهد الأخير، وقد تم تصوير كل مشهد حسب ترتيبه بالضبط. بمرور الوقت زالت معالم الخطوط فوق الأرض. فقد تحول موقع التصوير إلى مكان مزعج وبدت العلامات قديمة حتى تمزقت تماما. وراحت وجوه الممثلين وهيئتهم تتحول من سيئ إلى أسوأ، لأنا نفذنا العمل بشكل معكوس. بمعنى أننا بدأنا بوضع الماكياچ للممثلين، ثم نزعنا كل ما وضعناه سابقا بالتدريج. ولأننى كنت مطالبا بالتصوير فى نطاق دائرة كاملة تبلغ حوالى ثلاثمائة وستين درجة، لم أستطع استخدام وحدات الإضاءة المثبتة على الأرض. فلا يمكن إضاءة الأنوار فى عيون الممثلين، لهذا وجدنا الحل فى الإضاءة من أعلى، مما أثمر خلق ظلال كبيرة وعميقة. وجاء هذا التصرف لصالحنا تماما؛ لأنه أظهر الممثلين بوجوه منهكة. إنه فيلم مشوق للغاية من الناحية التقنية. لقد استمتعت به جدا.

چيريميه چونسون (١٩٧٢)

روبرت ردفورد، ويل جير، ديل بولتون، چوش آلبى، چواكين مارتينيز، آلين آن مكليرى، ستيفان جيراش، ريتشارد أنجارولا، بول بينيدكت، تشارلز تاينر، چاك كولڤن، مات كلارك.

يعتبر "چيريميه چونسون" فيلما صامتا إلى حد كبير. لو جمعت ديالوج الفيلم كله، ستجده حوالى عشر أو اثنتى عشرة صفحة. إنه فيلم لا يستطيع فيه أحد الكلام مع أحد، أولا لأن البطل تزوج أمريكية هندية لا تستطيع التفاهم معه. فلا هى تستطيع أن تتكلم معه، ولا هو يستطيع أن يتكلم معها، كما أن الطفل أبكم، وبالتالى لا يوجد أى إنسان

يمكنه التحاور مع أى إنسان. إنه فيلم صورة بمعنى الكلمة. الحقيقة أنه فيلم غريب لأننى أعتقد أن تفاصيل الحياة اليومية هى أكثر التفاصيل التى يمكن أن تمل من رؤيتها فى العالم، فلا أحد يقول أى شيء، ولا يبدو أن أحدا يفعل أى شيء فى أى شيء. فهذا الرجل يهيم على وجهه فى الخلاء. لكننى كنت أميل لإخراج هذا الفيلم بشكل عميق من داخلى. لقد أحببت الجانب الروحانى فيه، أحببت تلك الشخصية. إنها الحكاية الكلاسيكية عن رجل أراد الهروب من مجتمعه ليذهب إلى مجتمع متحضر آخر، لكن المجتمع القديم ظل يطارده فوق أعالى الجبال ليقول له إنه لا يمكنه الهروب منه أبدا.

روبرت ردفورد ممثل متفرد إلى حد كبير. إنه فى نظرى هذا الأمريكى الأصيل، هذا الأمريكى الذى أتمنى رؤية الوطن كله مثله بشكل أو بآخر. أنا لا أقصد المواطن الأمريكى التقليدى. إنه رجل يختزن داخله لونا داكنا ينتزع إعجابى بجدارة. أحب هذا التناقض ما بين الأمريكى صاحب الوجه الأصفر البنى الشاحب الوسيم التقليدى الأنجلو ساكسونى الأبيض البروتستانتى، والشخصية المعقدة والعقل العميق الذى يمتلكهما. اجتماع هذا التناقض داخله يمنحه مكانة خاصة عندى. أحب تقديم قصص الحب، وأعتقد أن قصص الحب لا تقوم على شخصية مطابقة لهذا البطل تماما، لكن على شخصية أقرب ما تكون إليه. إنه دائما هذا الرجل الموجود فى أماكن مختلفة. أحيانا فى أفريقيا، أحيانا فى الغرب، لكنه دائما الشخص نفسه بتجليات مختلفة، وغالبا ما يقترب كثيرا من شخصية ردفورد.

هكذا عشنا (١٩٧٣)

باربرا سترايسند، روبرت ردفورد، برادفورد دلمان، لويس شيلز، باتريك أونيل، ڤيڤيكا لايندفورس، موريى هاملتون، هيرب إدلمان، ديانا إيونج، سالى كيركلاند، مارسيا ماى چونز، دون كيفر، چورچ جينز؛ إريك بولز.

كان مشروع فيلم "هكذا عشنا" طرازا جديدا بالنسبة لى، وقد جاءنى عن طريق المنتج راى ستارك، الذى تعاونت معه من قبل فى فيلم "الأرض المهجورة". كتب آرثر لورانتس معالجة للرواية القصيرة وأرسلوها لى كى أقرأها، ثم تقابلت مع باربرا سترايسند. كنت سأموت لو لم يلعب ردفورد هذا الدور، وكذلك كانت باربرا، لكن الحقيقة أن ردفورد لم تكن لديه رغبة حقيقية فى قبول هذا الدور. واستنزفت شهورا طويلة لإقناع ردفورد بأداء هذا الدور. لم أتصور أبدا أننى سأخرج هذا الفيلم بدونه. أهم سبب دفعه إلى رفض هذا الدور، هو السبب نفسه الذى دفعنى إلى الإصرار عليه. لم يبد ردفورد رغبة فى الموافقة لأنه كان يشعر أن الدور هامشى وكأنه ضيف شرف. فهو دور رجل ضعيف جميل فارغ من داخله. وبسبب هذه الخطورة الكامنة فى هذا الدور بالذات، شعرت أننى أحتاج وجود ردفورد أكثر من أى بطل آخر جميل أشقر بعيون زرقاء.

كان من الضرورى تماما الاستعانة بممثل له خط مختلف فى أداء التراچيديا وتعقيداتها، وصبغ الاثنين بصبغة داكنة. تركز العمل الشاق فى هذا السيناريو على محاولة ضخ بعض الإيمان والقيمة فى الجانب المفتقد للتعاطف بوضوح داخل الرؤية المطروحة. لقد اقترب كل إنسان من البطلة بصفتها الشخصية المتحمسة التى تحمل عبء تنفيذ الأفعال، والحقيقة أننا سنكتشف على المدى الطويل أنها أكثر صوابا من البطل. لكن لو كان توصيف الشخصيات بهذه البساطة، فلن يوجد عندنا فيلم يستحق الإخراج من وجهة نظرى. أعتقد أن ردفورد أضفى الكثير والكثير على هذا العمل.

أدت باربرا أداء عظيما فى هذا الفيلم. أحب العمل معها، ولا تتصور مدى حزنى لأننى لم أجد لها دورا مناسبا فى أى فيلم آخر من أفلامى حتى الآن. فهناك رغبة مشتركة بيننا للعمل سويا. لقد أتقن الاثنان دوريهما بشكل مدهش، لكن مسألة إقناع ردفورد بقبول الدور استغرقت منى حوالى ثلاثة أو أربعة أشهر. صرخت فيه، توسلت إليه، تملقته لآكل مخه، جلست ليلة وراء ليلة أشاركه الشراب، ظللت أتحدث وأهتف بأعلى صوتى، وأخيرا، أعتقد أننى فى يوم ما أرسلت له تحذيرا حاسما، حتى إنه نطق أخيرا وقال بمنتهى الإحباط: "آه، أوكى، سألعب هذا الدور".

أذكر أننى تلقيت ضربة قوية من أحد العاملين فى صناعة السينما عندما قال لى: "أنت تخرج فيلما تلعب فيه باربرا دور يهودية شيوعية ولا تغنى هى فيه؟ ماذا تفعل بحق الجحيم؟" لا أحد يعلم أن الفيلم كان سيصبح من أكلاشيهات قصص حب الستينيات. أعتقد أن الفيلم نقر بخفة على منطقة عالمية، ليقدم قصة الأمير الفاتن، والوقوع فى غرام شخص لم تشعر مطلقا أنه سيكون من نصيبك، إلى آخر القصة المعروفة التى تضرب فى جذور الثقافات كلها. إنها المرأة المهاجرة والرجل الأمريكى. وهى تستمد أسس عناصر الحكى الراسخة من الحكايات الخيالية المعروفة. لا أتخيل أن أى شخص كان يمكنه أن يحل محل باربرا وردفورد فى هذا الفيلم.

كيف يختار مشروعاته ؟

أحاول اختيار مشروعاتى بالطريقة التى أزين بها مكتبا، أو بالطريقة التى أقرر من خلالها ماذا سأرتدى فى الصباح. أنا لا أستطيع أن أفعل غير ذلك. أقصد أن الأمور متطابقة. فأنا أختار ما يعجبنى، لكن كيف يمكنك تفسير ما يعجبك؟ إنها مسألة مجهدة جدا. لو افترضنا جدلا أننى أحاول تحليلها، فأنا متأكد أننا سنكتشف العلاقة بينها وبين محاولة تصور الحياة مع أناس لمدة تزيد على عام. وهى المدة التى تستغرق إنجاز الفيلم. قرأت الكثير من الأعمال التى تجذب انتباهى لمدة ساعتين، وبعدما أنتهى منها أسأل نفسى: "هل سأذهب لمشاهدة هذا الفيلم وأمنحه ساعتين من عمرى؟ هل أتحمل الحياة مع هؤلاء البشر؟ هل أرتضى دعوتهم إلى العشاء؟ هل أريد أن أصبح صديقهم؟" لا يمكننى قول هذه الكلمات كما هى علنا، لكن هذا ما أقوله لنفسى لا إراديا وأنا أقرأ أى عمل. هل أنا أهتم به فعلا؟ كل هذا لأننى سأعطيه رعايتى واهتمامى حوالى عام كامل.

الياكوزا أو المجرم اليابانى (١٩٧٥)

روبرت ميتشوم، كين تاكاكورا، برايان كيث، هيرب إدلمان، ريتشارد چوردان، كيكو كيشى، إيچى أوكادا، چيمس شيجيتا، كيوسوكى ماشيدا، كريستينا كوكوبو، إيچى جو، لى شيريللو، إم. هيساكا، وليام روس؛ أكياما.

لم يسبق لى تقديم أى فيلم مثل "الياكوزا" أو "المجرم اليابانى"، الذى ينتمى إلى الأفلام الواضحة المباشرة الاستكشافية/الأكشن. لقد أصبحت شغوفا جدا بمنطقة صراع الحضارات فى الفيلم. إنها تركيبة أمريكية يابانية ترتبط بكيفية رؤية كل منهما للشرف والحب والالتزام. المثير للفضول هنا أن الأرضية المشتركة بينهما هى رؤيتهما لهذه المناطق بالطريقة نفسها، وقد تعلقت بهذا التشابه بشكل أو بآخر. لم ينتابنى الملل أبدا من التفكير فى تلك القصيدة التى تقول: "الأخشاب جميلة وداكنة وعميقة، لكننى قطعت وعودا يجب الحفاظ عليها، وأمامى أميال أمشيها قبل أن أنام، وأميال أخرى أمشيها قبل الاستغراق فى النوم". من وجهة نظرى لعبت هذه القصيدة دور العمود الفقرى لهذا الفيلم.

وقد أثار انتباهى فكرة تصوير الفيلم فى اليابان، والتعاون مع فريق عمل يابانى خلف الكاميرا، بالإضافة إلى استيعاب الموضوع بالمعايشة البصرية. إنها ثقافة استثنائية مرئية لو تعرف ما أقصد. حديقة زين الشهيرة، الإحساس بعلم الخط، أشعار الهايكو. لقد شاهدت بعينى كل شىء يتعلق بهذه الثقافة، من كيفية طهى الطعام، إلى الطريقة التى يوضع بها الطعام فى الطبق، حتى الطقوس المرتبطة بهذا كله؛ لهذا استمتعت كثيرا برؤيتها على الطبيعة، لأرى قدر ما يمكن أن أتعلمه من عمل هذه الأشياء بنفسى.

من حظى أننى تعاونت مرة أخرى مع مصمم الإنتاج الرائع المذهل ستيڤن جريمس، الذى ترك بصمات بديعة على هذا الفيلم. كما عملت مع مصور يابانى راق يدعى كوزو أوكازاكى. لم يكن يتحدث كلمة إنجليزية واحدة، وأنا لا أتحدث كلمة يابانية واحدة،

ومع ذلك شكلنا ثنائيا مدهشا. كان يحمل كارت مقياس صور رماديا متضمنا ثمانية ألوان من الأبيض إلى الأسود. فتجده مثلا يمشي ويشير إلى وجنة الممثل ويستخدم الإيماءات ليشرح لى ما يريد، ثم أذهب أنا وأشير إلى العين، إنه يستخدم معى لغة الإشارات، وأرد أنا عليه بإشارات أخرى، وهكذا كنا نتفاهم على كيفية استخدام الإضاءة مع كل شيء. لقد كان يبدع المشهد وكأنه يرسم لوحة. فتجده يبدأ من أعلى الجانب الأيسر من الكادر، ثم ينتقل عرضيا إلى الجهة الأخرى. لا يوجد فى اليابان أى وحدات إضاءة كبيرة من التى تستخدمها الاستوديوهات الأمريكية. فكل شيء يضاء من خلال وحدات صغيرة للغاية، لكنها متوفرة بالمئات لديهم. عادة ما تجد مصابيح إضاءة قليلة داخل علب صفيح سطحها مطلى باللون الأسود، بينما يظل قلبها كما هو دون طلاء يحتوى على مصباح صغير مضاء بالداخل. والاستوديوهات هناك كلها متسخة لأنهم يستخدمونها فى تصوير دراما تاريخية تعتمد على الملابس فى المقام الأول. كانت تجربة فريدة من نوعها. لقد استمتعت بإخراج الفيلم تماما.

أحببت العمل مع روبرت ميتشوم. ميتشوم ممثل محترف بمعنى الكلمة، لا يتعامل بغرور على الإطلاق. أعتقد أن ممارسة فن التمثيل من أجل كسب قوت الحياة اليومية كان أمرا محرجا له بقدر قليل، رغم أنه يستوعب جيدا معنى الفن مثل أى إنسان فى العالم، ومع ذلك يرفض أى مظهر من ادعاء الغرور؛ لهذا تجده يقول ساخرا: "أنا ممثل، أنا ممثلة سينمائى". أو.. "جئت فى موعدى، لأنجز المطلوب وأعود إلى البيت. كيف تريدنى أن أقدم تمثيلا جيدا؟ ادفع لى أجرى أولا". الحقيقة أنه كان ممثلا محترفا لأقصى درجة، وفى الوقت نفسه إنسانا غزير العواطف لأقصى درجة. إنه حكاء بارع لدرجة مستحيل تخيلها. إنه يحكى الحكايات ويستمر بلا توقف وكأنه منوم مغناطيسى، كما أنه طاف بكل أنحاء العالم. إنه من الشخصيات التى تتجول فى أماكن لم يخطر على بال أحد زيارتها، ودائما ما يعود محملا بقصة عظيمة.

اعتدنا على إصابة رأس ميتشوم ورأسى بالنزيف المتواصل فى اليابان بسبب حوادث الاصطدام بالسقف التى لا تنتهى. لقد عشنا فى مساحات صغيرة للغاية. ذات مرة أقمنا فى أوتيل صغير فى كيوتو باليابان، المعد أصلا لاستقبال بشر صغار قصار القامة،

وكالعادة كان لابد أن أصطدم بعنف بالإفريز وكذلك ميتشوم. فهو يفوقنى فى الحجم ولهذا عاش أيام الجحيم بعينه لمجرد أنه يحاول الجلوس، فلكى تجلس لابد أن تربع قدميك على الأرض لتتناول الطعام أو لأى غرض آخر، وكان منظره مضحكا وأنا أراه يعانى كل هذه المعاناة. لكنه ممثل عظيم تحب أن تعمل معه.

ثلاثة أيام فى حياة نسر الكوندور الأمريكى (١٩٧٥)

روبرت ردفورد، فاى دوناواى، كليف روبرتسون، ماكس ڤون سايدو، جون هاوسمان، أديسون باول، والتر ماكچين، تينا شين، مايكل كين، دون ماك هنرى، مايكل بى. ميلر، چيس أوسونا، دينو ناريزانو، هيلين ستينبور، باتريك جورمان.

كان ردفورد يعمل معى فى فيلم آخر عندما أرسل له أحدهم سيناريو فيلم "ثلاثة أيام فى حياة الكوندور الأمريكى". إنه ليس السيناريو الذى صورته، لكن هذا لا يمنع أنه تضمن بعض عناصر القصة المطروحة فى السيناريو الأول. أرسل لى ردفورد السيناريو ووافقت على إخراجه. ثم استدعيت السيناريست ديڤيد رايفل، الذى أتعاون معه دائما، وبدأ إعادة كتابة السيناريو. فقد كان مستلهما من رواية بعنوان ستة أيام فى حياة نسر الكوندور الأمريكى، وتتناول فى الأصل قضية تهريب الهيروين. وحاولنا نقل تركيز الدراما على القضايا المرتبطة بالمخابرات المركزية الأمريكية فى هذا الوقت من وجهة نظرنا.

هذا الفيلم كان قاسيا صعبا فى تصويره. ودخلنا مفرمة المشكلات الموسمية مرة أخرى. واضطررنا لنزع أوراق الشجر فى شارع ٦٣؛ لأننا نتصدى لعمل يستغرق تصويره أربعة أشهر ويزيد، بينما تحتل مشاهد الأكشن فى الفيلم حيزا زمنيا يقدر بثلاثة أيام فقط. ويجب أن تظل صورة الشارع كما هى طوال أربعة أشهر. وقد اكتشفت هذا الأمر ونحن نحاول اختصار الأحداث لنحافظ على عوامل الإثارة والتشويق بداخله. وانتهت مجهوداتى باختصار ثلاثة أيام من الأحداث، فتحولت رواية ستة أيام فى حياة نسر الكوندور الأمريكى إلى فيلم ثلاثة أيام فى حياة الكوندور الأمريكى.

أعتقد أن هناك مناطق عظيمة فى سيناريو هذا الفيلم، وأرجح أن أحد الأسباب التى دفعته ليكون فيلم تشويق وإثارة خارج السياق التقليدى، هو مستوى الكتابة التى تفوقت على أفلام التشويق الأخرى. إنه فيلم ملىء بالمشاهد الأدبية البديعة والمشاهد الشعرية. كما أن ردفورد بالتحديد ينجلى تماما فى أداء هذا النوع من الأفلام. هناك الكثير من الممثلين الذين يستطيعون قراءة الكلمات، لكنهم لا يملكون القدرة على إلقائها. لقد صاغ السيناريست بعض مقاطع الديالوج فى سياق أدبى عميق، ويبدو ظاهريا أنها لا تمت بصلة لقلب أحداث فيلم تشويق وإثارة يقع فى مدينة نيويورك.

مستحيل أن تعرف أبدا أثناء إخراج الفيلم لو كان سيعجب الناس أم لا. وقد اعتدت أن أكون إنسانا قلوقا. ربما يقول أصدقائى إن هذا التصريح لا يعبر عن الحقيقة الكاملة لقيمتى، وبرغم ذلك فإنه لم يحدث مطلقا أننى توقعت أى نجاح لأى فيلم من أفلامى. فأنا لا أعرف أبدا لو كان سيأخذ حظه أم لا. فبمجرد تورطك فى الفيلم وانهماك الكاميرات فى التصوير، ستشعر دائما أنه كان يمكن أن يكون أفضل من ذلك. ستشك أنك تقترف أخطاء كثيرة. سيتسلط عليك القلق. أقصد أننى كنت أخاف على كل فيلم أخرجته وأذوب من قلقى على مصيره بين النجاح والفشل. من هذا المنطلق كنت قلقا أثناء تصوير فيلم ثلاثة أيام فى حياة الكوندور الأمريكى، وأتساءل: هل سينجح ويعجب الناس أو لا؟.

يحضرنى الآن موقف أعتقد أنه مضحك. لقد أراد مستر هيلمز أحد أشهر عملاء المخابرات المركزية الأمريكية سابقا - الحضور ليشاهد التصوير. وجاء حظه فى مشهد بين كليف روبرتسون وردفورد، فجلس على المقعد فى موقع التصوير. والتقطنا له بعض الصور هناك. وظل يضحك وكأنه يقضى وقتا عظيما وهو جالس يراقب تصوير مشهد، يتعرض فيه عميل المخابرات المركزية الأمريكية، كليف روبرتسون، إلى عملية اختطاف على يد ردفورد، الذى يعرف أنه كان ضحية خدعة من رئيسه. كل هذا ومازال هيلمز يجلس هناك تمتد ضحكته الواسعة بين أذنيه وهو يقول: "عظيم، يبدو الأمر عظيما".

بوبى ديرفيلد (١٩٧٧)

آل باتشينو، مارث كيلر، آنى دوبرى، والتر ماكچين، رومولو ڤالى، ستيفن ملديج، چيم سانشيز، نورم نلسن، ميكى نوكس، دوروثى چيمس، جيدو ألبرتى، چيرارد هرناندير، أوروا ماريس.

كنت قد طرحت فيلم بوبى ديرفيلد على بول نيومان قبل انشغالى بفيلم "ثلاثة أيام فى حياة الكوندور الأمريكى". فهذا الفيلم كتب خصيصا من أجل نيومان بقلم سيناريست جميل يدعى آلڤين سارچنت، الذى تعاونت معه فى أوقات كثيرة. كنت على وشك تصوير هذا الفيلم مع نيومان قبل فيلم ثلاثة أيام فى حياة الكوندور الأمريكى مباشرة. وبعد الانتهاء من الكندور نقبت عن المشروع الأصلى مرة أخرى وقررت أننى أريد إخراجه، لكن بول قرر أنه لا يريد الاشتراك فى هذا الفيلم. وقمت بترشيح عدد كبير من الممثلين بينى وبين نفسى، وانتهيت إلى اختيار آل باتشينو ليلعب بطولة الفيلم.

لم يحقق الفيلم أى نجاح يذكر فى أمريكا. والحقيقة أننى لا أعتقد أنه نجح فى أى مكان آخر. والغريب أننى مغرم جدا بهذا الفيلم بشكل شخصى. أتصور أن آل باتشينو قدم أداء يفوق الوصف، كما كانت الفتاة مارث كيلر رائعة. لقد انجذبت إلى قضية الفيلم، قصة الحب التى شهدت انتزاع رجل من جذوره، ولم يكن صلبا إلى هذه الدرجة حتى أعاد التواصل مع جذوره مرة أخرى. لقد أعجبنى الفيلم وأحببته. أعجبنى إخراجه وأحببته بعد الانتهاء منه. لكن الحقيقة أننى أخطأت تقدير العمل الذى يحب أن يراه الناس على الشاشة.

عندما تخرج أفلاما يصعب عليك تماما إدراك ماذا يريد الناس، بالتالى لا يجب أن تفكر فى هذه المسألة من الأساس. عليك أن تهتم فقط بما يعجبك، وأحيانا تصيب وأحينا تخطئ. الطريقة الوحيدة التى تسمح لك بإخراج فيلم سينمائى، هى تصورك أنك تبدعه لنفسك وتتمنى لو يعجبك، وربما يعجب شخصا آخر أيضا. وكثيرا ما يصدق حدسك وكثيرا ما يخطئ.

الفارس الكهربائى (١٩٧٩)

روبرت ردفورد، چين فوندا، ڤاليرى بيرين، ويلى نلسون، چون ساكسون، نيكولاس كوستر، آلان آربوس، ولفورد بريملى، ويل هير، بازل هوفمان، تيموثى سكوت، چيمس سيكنج، چيمس كلاين، فرانك سبايزر، كوين كى. ريديكر.

كان فيلم ا"لفارس الكهربائى" مطروحا فى بيزنس السوق السينمائية منذ فترة، وأعتقد أن كل إنسان قرأ السيناريو، لكن لم تصل أى خطوة إلى مرحلة التنفيذ أبدا. يبدو أنه كان راكدا فى مكان ما فى قاع المستنقع. فى الوقت نفسه اتخذ ردفورد قرارا معى بالبدء فى فيلم آخر بعنوان "مكان صالح للزيارة"، المستلهم من كتاب روبرت بن وارين الذى أحببناه سويا، وكنا نتوق دائما ليرى هذا الفيلم النور. لكننا كافحنا وكافحنا وكافحنا، وقد اتضح فى آخر الأمر أن القصة طويلة جدا لتروى فى فيلم سينمائى قصير جدا، لأنها كانت سيرة ذاتية. تمثل القصة منحنى حياة كاملة، ومن الصعب جدا لملمة كل هذه التفاصيل فى فيلم يستغرق زمن عرضه ساعتين ونصف. قمت بالتعاقد مع فريق العمل خلف الكاميرا وحددنا تاريخ بدء العمل، ثم أدركت استحالة تنفيذ هذا الفيلم، فدفعنا اليأس إلى النظر حولنا لنجد فيلما يحل محل الآخر، مع الاحتفاظ بكل فريق العمل الذين تعاقدنا معهم.

وخطر على بالنا فيلم الفارس الكهربائى، واستقرينا على هذا الاختيار وبدأنا بخربشات صغيرة حتى بلغنا مرحلة إعادة كتابته كاملا. بعد الوصول إلى الصفحة الأربعين ذهبت إلى چين فوندا وقلت لها: "چين، أنا لا أملك سيناريو كاملا، ولا أعرف النهاية، وعلينا أن نبدأ التصوير خلال بضعة أسابيع. هل تقبلين هذا الدور؟" ووافقت چين. وبما أننا لم ننته من السيناريو وقد بلغنا منتصف مرحلة التصوير، فقد راحت چين تحيطنى بأسئلة مثل: "هل سأفترق عنه فى النهاية؟ هل سنعود إلى بعضنا؟ ماذا سيحدث فى هذه اللحظة؟" حصلنا على فترة توقف أثناء أعياد الكريسماس، فعدت إلى بيتى وانتهيت من كتابة السيناريو، وبذلك أمكننا العودة إلى التصوير مرة أخرى

والانتهاء منه. كان هذا الفيلم بحق واحدا من الأفلام التى تمكنت فيها من تصوير الفيلم على مدار ساعات اليوم بالكامل.

فى هذا الفيلم تستطيع رؤية ردفورد من منظور آخر. تلمس الجانب الكوميدى داخله بشكل أفضل. إنه كوميديان رائع ونادرا ما تواتيه الفرصة ليعبر عن طاقته الكوميدية الكامنة. ربما كنت سأندم لو لم تتوفر فرصة استنفار قدرات ردفورد الكوميدية كلها. وكنا دائما نتبادل النكات حول هذا الأمر. ونقول دائما إننا لابد أن نقدم أعمالا كوميدية معا، لأننا أمضينا وقتا طويلا فى الضحك أثناء توقف التصوير. ومع ذلك كنا نعود لنتقابل فى الأفلام الجادة مرة أخرى. إن فيلم الفارس الكهربائى من النوع الخفيف المرح.

"أعتقد أن سيدنى يساعدك فى تحضير الدور بمنحك شحنة كبيرة من الثقة، ثقة التجربة وثقة العمل وأنت تقف بثبات على قدميك. إنه يعرف كيف يقول اقتراحاته ويشعرك أنها من بنات أفكارك أنت. إنها بالتأكيد موهبة عظيمة".

بول نيومان - ممثل

بدون تعمد (١٩٨١)

بول نيومان، سالى فيلد، بوب بالابان، ميلندا ديلون، لوثر آدلر، بارى بريموس، چوزيف سومر، چون هاركنز، دون هود، ولفورد بريملى، آرنى روس، آنا مارى نابوليس، شيلى سبورلوك، شون ماك آليستر، چو بترولو.

أثناء إخراج فيلم "بدون تعمد"، بدأت أحس أن كل الأفلام التى قدمتها من قبل حققت نجاحا معتدلا. مع العلم أن فيلم "هكذا عشنا" حقق نجاحا رائعا، وينطبق الحال نفسه على فيلم چيريميه چونسون لكن على طريقته الخاصة. بينما نال فيلم إنهم يقتلون الجياد،

أليس كذلك؟ استحسانا نقديا كبيرا. لكن لبعض الأسباب لم أشعر أننى بلغت مستوى النجاح الفائق بعد مهما كان معنى هذا النجاح. تسلل داخلى شعور أننى وصلت إلى مستوى ما، وهو المستوى الذى سأظل قابعا فيه. لم أكن سعيدا بما حققت. صحيح أنها حياة جيدة وأسلوب موفق للعمل. إلا أننى لم أشعر بسعادة كاملة بما أنجزته وبالمكانة التى وصلت إليها فى مهنتى. لو سألتنى إن كنت أحب تقديم فيلم مختلف أو أحب تغيير شىء ما، سأتمكن هنا من إلقاء نظرة على كل فيلم من أفلامى وأقول: "ياه، لو تمنحنى فرصة واحدة لأعيد إخراج هذه الأفلام." لقد سيطر علىّ هذا الإحساس تماما فى هذه المرحلة.

أعتقد أن بول نيومان قدم أداء رائعا فى الفيلم. أداء نابع من أعماقه تماما. لقد اتسم أداؤه بالفكر العالى، وهو ما تستطيع ملاحظته بوضوح. يمكنك أن تراه وهو يفكر، وأعتقد أنك شاهدته فى هذا الفيلم وقد بلغ القمة فى مشواره الفنى. أظن أنه منح الفيلم أداء مدهشا. لقد كان أداء مقتصدا بشكل كبير يمتلئ بالواقعية ونوع من الصدق، يحفل بعاطفة هادئة ذات مناطق تركيز عالية.

يشكل العمل مع بول نيومان مصدر سعادة كبيرا بالنسبة لى. إنه واحد من أكثر الرجال احترافا ودائما مستعد لأداء عمله. إنه صاحب ضمير مستيقظ لأن هو نفسه عمل بالإخراج. يعرف معنى المسئولية وقيمة الوقت، لهذا يأتى دائما جاهزا للعمل فى موعده بدقة، ممثل محترف بشكل غريب. هذا هو الفيلم الوحيد بين أفلامى الذى بدأت العمل فيه مبكرا قبل الموعد المحدد بأسبوع، وقد رصدت لميزانية الفيلم مليون دولار تحت الحساب - نعم تحت الحساب! الحقيقة أن أرقام الميزانية الكاملة لم تتضح؛ لأنه لم يكن فيلما سهلا فى إخراجه. فهناك مشاهد فوق المياه ومشاهد أخرى كثيرة تصوير خارجى، بالإضافة إلى مشاهد تحتاج بناء ديكورات كبيرة. لكن ما إن ضرب جرس البداية، حتى سار كل شىء على ما يرام.

توتسى (١٩٨٢)

داستن هوفمان، چسيكا لانج، تيرى جار، دابنى كولمان، تشارلز دورننج، بل مورى، سيدنى بولاك، چورچ جينز، چينا ديڤيز، دوريس بيلاك، إلين فوليى، بيتر جاتو، لين ثيجن، رونالد إل. سويرى، دبيرا مونى.

كثيراً ما سمعت أننى أصبت الاختيار فى إخراج فيلم "توتسى" منذ ارتباطى بالأعمال الدرامية المباشرة، أما الحقيقة فهى أننى قدمت أفلاما كوميدية من قبل. لكن لم يرانى أحد من قبل باعتبارى مخرجا متخصصا فى الأعمال الكوميدية. مع ملاحظة أن فيلم الفارس الكهربائى يمتلئ بلحظات كوميدية كثيرة. وهناك العديد من المشاهد الكوميدية أيضا فى فيلم صيادو العبيد. الواقع أن الناس ربطت بينى وبينى أفلام مثل هكذا عشنا وچيريميه چونسون بشكل أكبر، خاصة بعد الشعبية التى حظيا بها. لكننى قدمت بعض الأفلام الكوميدية قبل توتسى. إلا أننى لم أقدم فيلما كوميديا حقق نجاحا عالميا بهذا الشكل.

أعتقد أن داستن هوفمان هو صاحب فكرة هذا المشروع، وأتصور أن هناك اثنين من المخرجين رشحا قبلى لهذا العمل. لم أكن أنا الأول، لكن المخرجين الآخرين لم يستكملا المشروع حتى النهاية، ولم يحصلا على سيناريو يرضى طموحاتهما. لم يتمكن هذان المخرجان من دفع المشروع ليرى النور أبدا. عندما عُرض علىَّ هذا الفيلم لأول مرة، مررت بوقت عصيب للغاية وأنا أتخيل نفسى وأنا أخرجه. لم ينل الفيلم إعجابى. فالسيناريو الذى وصلنى فى البداية كان مختلفا عما ظهر على الشاشة، وتصورت أننى لست المخرج المناسب لهذا العمل. لم أجد فيه أى شىء يدفعنى إلى الاهتمام به بشكل شخصى. من أول نظرة رأيت هذا الفيلم نكتة واحدة تتكرر وتتكرر إلى ما لا نهاية. لكن وكيل أعمالى كان رجلا مثابرا إلى أقصى درجة ممكنة، مثله مثل فرانك برايس، مدير الاستوديو فى كولومبيا بيكتشرز فى هذا الوقت. كل مرة أقول فيها لا، ينتظر الاثنان لمدة أسبوع تقريبا ثم يعاودا عرض السيناريو علىّ مرة أخرى. وأخيرا قال لى وكيل

أعمالي مايكل أوفتس: "اسمع، لماذا لا تعمل مع داستن هوفمان والسيناريست لارى جلبرت لمدة أسبوع، ولو ظللت ثابتا على موقفك فى نهاية الأسبوع، أوكى من حقك هنا الرفض. لكنك ستعطى نفسك على الأقل فرصة لتعايش الفيلم من الداخل". وكانت هذه بالطبع الخية والحيلة التى وقعت فيهما.

بمجرد ما بدأت العمل فى المشروع سألت نفسى الأسئلة القديمة التى لا تتغير: هل أرغب فى الاستيقاظ كل صباح من حياتى لأقضى يومى مع هؤلاء الناس؟ ماذا سيحدث ليبقى على اهتمامى لمدة عام كامل مع رجل يرتدى ملابس سيدة؟ أعنى أنك لو فعلت ذلك مرة أو مرتين أو ثلاث مرات، كيف ستستمر على هذا المنوال فى المرتين الرابعة والخامسة؟ هذا ما كان يثير قلقى فى البداية. لكن العمل لمدة أسبوع مع داستن ولارى دفعنا إلى تقريب وجهات النظر، مما جعلنى أشعر أن هذا الفيلم أرقى من كونه كوميديا حمقاء. يمكن لهذا الفيلم أن يكون كوميديا خالصة، لكن بوسعه أيضا أن يطرح شيئا مختلفا. كان يحتمل أن يقوم على فكرة مركزة تمنعه من الانحصار فى مجرد نكتة تتكرر إلى الأبد. لهذا وافقت على إخراج الفيلم، وهذا المدخل بالتحديد هو الذى اعتمدنا عليه فى العمل.

إنه فيلم صعب جدا فى إخراجه. أعنى أن الكوميديا هى أصعب الأشكال التى يمكن أن تواجهها فى هذا الفيلم على عدة مستويات. ليس هناك أسوأ من نكتة فاسدة المفعول. فالدراما تملك تنويعات واسعة صالحة للعمل والتطوير، يمكن لأحدها أن تنجح فى الفيلم أو ربما تنجح التنويعة الثانية أو الثالثة. أما الكوميديا فهى إما تنجح أو لا تنجح. ولو فشلت ستسقط بلا رجعة؛ لهذا كان من الصعب جدا للغاية العثور على أسلوب محدد لصنع الكوميديا، والإبقاء عليها فى دائرة المصداقية.

أظن أن بعض المناقشات التى دارت بين داستن وبينى وصلت إلى الصحافة. سواء كانت مناقشات إبداعية أو غير إبداعية. لقد خضنا كما من المعارك حول هذا الفيلم، لم تصل كلها إلى أذن الإعلام. لكننا كنا نختلف أحيانا حول المواقف التى تولد المرح أو لا تولده، وعلى أى مشهد بالتحديد يمكن الاحتفاظ به وأى مشهد يمكن استبعاده.

كان الصباح هو الشاهد الدائم على مناقشاتنا. يمكن أن نأتى فى الصباح ونتحدث عن مشهد، ربما نتناقش، وربما لا نتناقش، ثم نرمى المناقشات وراء ظهورنا ونبدأ التصوير لإنجاز الفيلم.

"وصلتنى أخبار أن سيدنى يعتقد أننى ممثلة قوية جدا، لكنه لا يعرف لو كنت مثيرة بما يكفى. لم أكن أدرى أن هذا جزء ضخم فى تكوين شخصية كارين بلكسن، لكنها كانت كذلك بالفعل بشكل أو بآخر. إنها قصة حب. على أى الأحوال واختصارا لقصة طويلة، ذهبت إلى موعد اختبار الأداء المحدد لى بملابس قصيرة جدا بلا أكمام. رخيصة الثمن صحيح لكنها أدت الغرض".

ميريل ستريب – ممثلة

خارج أفريقيا (١٩٨٥)

ميريل ستريب، روبرت ردفورد، كلاوس ماريا براندواور، مايكل كيتشن، چوزيف ثياكا، ستيفن كنيانچوى، مايكل جوف، سوزنانا هاملتون، راتشل كمسون، جراهام كراودن، ليزلى فيلبس، شين ريمر، محمد عمر، دونال ماكان، كينيث ماسون.

سبق لى التعاون مع كيرت لويتك فى فيلم "بدون تعمد". كان كيرت وجها جديدا فى عالم السيناريو فى هذا الوقت، ليخوض تجربته الأولى فى فيلم بدون تعمد، حيث استغرقنا وقتا طويلا معا فى العمل على السيناريو قبل التصوير. قال فرانك برايس، مدير كولومبيا ومنتج فيلم "توتسى لكيرت": أريدك أن تكتب فيلما آخر، أى موضوع تريد أن تكتب عنه؟" فأجاب كيرت: "أحب أن أكتب سيناريو فيلم خارج أفريقيا" فضحك فرانك وقال: "أنت وثمانية ملايين من البشر تشتركون فى الرغبة نفسها." كان المشروع ملك كولومبيا لسنوات طويلة، وهناك طابور طويل جدا من المخرجين الذين حاولوا إبداع هذا الفيلم، ناهيك عن عدد الكتّاب الذين حاولوا كتابة السيناريو. هناك أطنان من أوراق

السيناريوهات مركونة هناك. وفى إحدى المرات توصل نيكولاس رويج إلى اتفاق نهائى مع جولى كريستى وريان أونيل. لكن لأسباب ما لم يدخل الفيلم حيز التنفيذ تماما. أما من لا يعرف عن هذا التاريخ شيئا، فقد تعامل بشىء من السذاجة الباسمة مع الموقف وقال: "أوكى، أعتقد أننى سأحاول كتابة هذا الفيلم". ودفع له فرانك أجر هذه المحاولة. ذهب كيرت إلى حال سبيله وانصرفت أنا وانشغلت بإخراج فيلم توتسى.

فى نهاية هذه المرحلة أرسل لى فرانك برايس وكيرت سيناريو فيلم "خارج أفريقيا". وكالعادة اتبعت مع فيلم خارج أفريقيا الخطوات نفسها التى قمت بها فى فيلم بدون تعمد. قرأت السيناريو وأثار فضولى وشعرت أنه يحتاج المزيد من العمل. ومع ذلك لم أرغب فى إخراجه، لكننى عقدت اتفاقا سريا مع كيرت لنعمل سويا على هذا السيناريو لو وافق هو أن أشاركه هذه المهمة. واستغرقنا عاما كاملا فى كتابة مسودتين إضافيتين للسيناريو، وأخيرا وافقت على إخراج الفيلم. لقد قام كيرت بعمل رائع، كما تلقينا بعض المساعدات من ديقيد رايفل فيما بعد. كان سيناريو جميلا بحق، وبالتأكيد كانت هذه فرصتى للعمل مرة ثانية مع أشخاص رائعين.. ردفورد وميريل ستريب وكلاوس ماريا برانداور.

فيلم خارج أفريقيا، من الأفلام الصعبة فى الإخراج بشكل عنيف. أعنى أن أفريقيا ليست دولة مألوفة لشركات الإنتاج السينمائى الأمريكية. فالقواعد والشروط هناك درب من العبث. الإجراءات الرسمية العقيمة غريبة الشكل، كما أنهم لم يثقوا بنا. كان علينا دفع الرسوم الجمركية للفيلم بالرغم من أن كل شىء دخل وخرج فى التو واللحظة. وظللنا نقول لهم: "لحظة من فضلكم، أنتم لا تفهمون. لقد أحضرنا متطلبات الفيلم إلى هنا، لكننا سنعود بها على الفور." فكانوا يجيبوننا: "لا يهم، يجب أن تدفعوا لنا الرسوم الجمركية". إنهم لا يحبوننا. لا يريدوننا فى بلادهم، كما أنهم كانوا مصابين بداء الشك بشكل متطرف. أعتقد أننا تسببنا فى مضاعفة حجم السياحة بعد تصوير الفيلم هناك. وأعتقد أنهم قد تساقطوا على الأرض من الندم، لأن الفيلم قدم دفعة مذهلة لاقتصادهم. فهم لم يدركوا أبدا أن النتيجة ستكون فى صالحهم بهذا الشكل، وتعمدوا أن يضعوا

لنا العراقيل فى الفترة التى قضيناها هناك ليزيدوا الأمور صعوبة على صعوبة. فنحن لم نتلق أى تعاون لا من الحكومة ولا من جهة محلية.

كان هناك رجل يدعى چون سوتون يعمل صيادا ومرشدا، وبدونه لم نكن نستطيع إنهاء هذا الفيلم فى حياتنا. لقد بنى لنا طرقا مخصوصة. مهد لنا الحقول. أمدنا بالطعام. قادنا فى رحلات سفارى؛ لأن لدينا الكثير من المشاهد تحت الخيام، وأقام لنا المعسكرات. إن محاولة الوصول إلى أى مكان فى هذا البلد مسألة مستحيلة. أما الآن وقد كشفت كل ذلك، فلابد من الاعتراف أنها واحدة من أجمل البلاد فى العالم، لكن مبدأ تصوير الفيلم هناك هو القسوة بعينها. وكم ترنحت بين الشعور بالمباركات واللعنات، شعور المباركة القادم من فرصة الذهاب إلى مكان رائع دخيل غريب تعيش فيه، والشعور باللعنة من حقيقة اضطرارى لتصوير فيلم هناك. لهذا كنت كثيرا ما أشاهد أفضل جانب وأسوأ جانب فى وقت واحد. لقد سيطرت علىّ مشاعر جارفة بالإحباط من محاولة إنجاز العمل فى مكان لست متآلفا معه، كما أن محاولة الاستمتاع بالجمال سببت لى إحباطا آخر. كل ما أريده فى الحقيقة هو العودة إلى أفريقيا دون تحمل أعباء تصوير فيلم سينمائى؛ لأستمتع بكل المظاهر هناك التى تفوق الوصف.

كما كانت الرحلة قاسية من ناحية التفاهم مع الحيوانات، من ناحية امتداد الزمن، ومحاولة إخراج فيلم يحمل القليل جدا من الدافع السردى. إنه عبارة عن دراسة للشخصية من منظور الجوهر. بناء استطرادى. نظرة روحية على حياة سيدة تتسم بالحكمة العظيمة والشجاعة، فى ظل دافع سردى قليل للغاية. كل هذه الأسباب تكفلت أن تجعل منه فيلما صعبا للغاية.

أنا دائما أقول إن العمل مع ميريل ستريب يحمل مخاطرة تصدير الإحساس بالملل، لأنها الشخص المثالى الذى تحب أن تعمل معه، وبالتالى لا تجد الكثير لتقوله. إنها موهبة. هذا كل ما أستطيع قوله. إنها خلاصة الحالات الاستثنائية بين كل الممثلات، تحب العمل معها، لا صعوبات، ولا غضب، ولا تقلبات مزاجية فى العمل،

ولا مشاكل غرور حمقاء مهما حدث! دائما عندها إرادة لتجود بساعة عمل إضافية، ودائما تستعد لعملها بشكل مثالي. مهما قلت لن أوفيها حقها. وعلى الجانب الآخر من الصعب ألا تشعر بالملل عندما تتكلم عنها. فأنت تنجرف ناحيتها بقوة. لقد أسفت جدا لأن ميريل لم تحصل على جائزة الأوسكار، لأننى أعتقد أنها تستحقها. إلا أننى أشعر بالرضا لأننا فزنا بالعديد من الجوائز.

هافانا (١٩٩٠)

روبرت ردفورد، لينا أولين، آلان آركن، توماس مليان، دانييل ديفيز، تونى بلانا، بيتسى برانتلى، ليز كاتر، ريتشارد فرانزوورث، مارك ريدل، فاسيك سيميك، فريد أسباراجوس، ريتشارد بورتنو، ديون أندرسون، كارمن كاريدى.

شعرت بعميق الأسف لأن فيلم "هافانا" لم يتجاوز حدود النجاح التى توقف عندها. أتصور أنه واحد من أفضل مستويات التمثيل التى قدمها ردفورد فى أى فيلم. أعتقد أنه أداء مذهل مؤثر للغاية. إنها شخصية رجل على أعتاب خريف العمر، وسيم، يعرف أنه بدأ يفقد جاذبيته، ويقع فى غرام فتاة لا يشعر مطلقا أنه يستحقها ويدرك ذلك تماما، وعليه أن يتعايش مع الأمر الواقع. الحقيقة أننى اندهشت لأن الفيلم لم يصل إلى عدد أكبر من المشاهدين، فقد توقف عند هذه الحدود فقط. وكما أقول دائما هذه هى الحقيقة الكاملة. فأنت فى النهاية تصنع أفلاما لنفسك. ربما تحمل هذه العبارة مظاهر الأنانية، لكنها الطريقة الوحيدة التى تعمل بها؛ لأنك لو استطعت أن تعرف بأمانة ما يريده الناس، لو كان هناك وسيلة لذلك، سنصبح كلنا بليونيرات ولا نفعل شيئا سوى تقديم أفلام طاغية النجاح. لا أحد يفعل ذلك. لا أحد يعرف ماذا يريد الناس. البديل الوحيد إذن هو أن تعترف لنفسك وتقول: "بالتأكيد هناك بشر آخرون فى مكان ما يعجبون بى. لو أحببت هذا الفيلم، سيحبه شخص آخر". وأحيانا تصيب وأحيانا تخطئ. لقد أخطأت فى فيلم هافانا. ولو عرض علىَّ اليوم، سأعيد إخراجه من جديد.

قمنا بالتصوير في جمهورية الدومينيكان. كنت أود التصوير في مدينة هاڤانا ذاتها، لكن حكومتنا الفيدرالية أصابها الذهول لأنني ربما أنفق بعض الأموال في هاڤانا، وسيرد علينا مستر كاسترو بالقنابل أو بأي شيء من هذا القبيل. لقد تكلف المساهمون الأمريكيون اثنين مليون دولار إضافية لإرسالنا إلى جمهورية الدومينيكان، مقارنة برحلتنا إلى هاڤانا والتصوير هناك في موقع الأحداث الحقيقية. لكنه لم يُسمح لنا بالتصوير في هاڤانا لأن ذلك مخالف للقانون.

جمهورية الدومينيكان هي بلد الفقر بعينه. إنها بلد يصل فيها خط التمييز بين الفقير والغني حدودا لا توصف. وأدركت أن وجودي هناك سيزيد من أحزاني. فأنت ترى أشخاصا في منتهى الثراء الفاحش يعشون في مجمعات، ثم ترى الفقراء يسكنون مناطق منعزلة. هناك سبب آخر زاد من صعوبة الفيلم. فقد كنا نحاول أن نخلق هاڤانا في بلد لا تمت إلى كوبا بصلة، في مدينة لا علاقة لها بهاڤانا من قريب أو بعيد. كنا نكافح للعمل في ظل ظروف مرعبة تماما، فأجهزة التكييف لا تعمل بانتظام والحرارة خانقة. لجأنا إلى متجر من الصفيح، لأنه لا يوجد هناك مساحات تصلح للتصوير، وكان علينا بناء ديكوراتنا في هذا المكان الحار المجاور؛ حيث لا يتوفر أي عازل للصوت على الإطلاق. كان الأمر مرهقا من الناحية التقنية، يجب أن أعترف بذلك بصراحة. إنها بلد لا يصلح لهذا النوع من الإخراج. أعتقد أنه كان يجب علينا التصوير في مكان آخر ظروفه أسهل قليلا. وبعد كل هذا لم يحقق الفيلم نجاحا، لأنه لم يلق إعجاب الناس لعدة أسباب أيا كانت. لكن تظل صعوبة هذا الفيلم متركزة في الناحية التقنية.

الشركة (١٩٩٣)

توم كروز، چين تريبلهورن، چين هاكمان، هال هولبروك، تيري كيني، ولفورد بريملي، إد هاريس، هولي هنتر، ديڤيد ستراتيرن، جاري بوزي، ستيڤن هيل، توبن بل، باربرا جاريك، چيري هاردن، بول كالديرون.

في البداية واجهتنى صعوبات فى قبول فيلم "الشركة". لم تكن لدى رغبة فى إخراجه أول الأمر. عانيت مشاكل كثيرة فى تصوره أمام عينى فيلما سينمائيا. فالكتاب الأصلى حقق شعبية عظيمة، وهو ممتع فى قراءته، لكننى تعبت فى قراءته وأنا أحاول العثور على وسيلة لتحويل هذا العمل إلى فيلم سينمائى. وقلت إننى لن أنجح لو فكرت فى السير وراء الكتاب بالحرف، بالتالى يجب إدخال بعض التغييرات، التى لم يرض عنها بعض الناس، لكننى شعرت أننى أجبرت على ذلك، وتدخلت فى تغيير الشخصيات وطريقة نهاية الفيلم. لم أتكبد أى مشقة فى قراءة الكتاب بالنهاية المكتوبة هناك، لكن المشكلة هى تحويل هذه النهاية إلى صورة مرئية داخل فيلم سينمائى.

العمل مع توم كروز حدث مبهج. إنه شاب جميل ممتلئ بالحماس. يشبه الإسفنج. يريد أن يتعلم ويعمل بكل اجتهاد. ومرة أخرى أجد ممثلا محترفا بهذا الشكل المتكامل لحسن حظى. أعتقد أن كروز يتطور ويتطور، وهو ممثل مدهش، بالإضافة إلى أنه نجم محبوب، وسيتقدم إلى الأفضل والأفضل والأفضل. چين هاكمان... ماذا يمكنك أن تقول عن هاكمان؟ هاكمان رجل عبقرى وعظيم. هو واحد من هؤلاء الممثلين الذين يمتلكون مشوارا فنيا استثنائيا، ودائما ما تتعرض لنوبات تنويم مغناطيسى أثناء مشاهدته وهو يمثل، وهو ما يحدث لى دائما. كما أحب چين تريبلهورن، فقد كانت ممثلة عظيمة. تحملت عبء مهمة شاقة أكثر مما يتصور الناس بكثير. كان عليها أن تلعب دورا متدفق الشباب بما يكفى؛ حتى يمكن تصديقها أمام توم كروز، ولابد أن تكون ناضجة بما يكفى لتتواءم مع چين هاكمان وتستوعب الفارق الشاسع بينهما فى العمر. وأعتقد أنها أبدعت فى تمثيلها.

"فى رأيى أن حقيقة كونه ممثلا أثرت على أسلوب إخراجه. لكن – مرة أخرى – المخرجين الموهوبين لا يوجهون كل شخص بطريقة واحدة. إنهم يعرفون الأزرار التى يضغطون عليها، الحبال التى يجذبونها مع الممثلين المختلفين. وأنا أكن له كل الاحترام كممثل ومخرج وكاتب".

هاريسون فورد – ممثل

سابرينا (١٩٩٥)

هاريسون فورد، جوليا أرموند، جريج كنيار، نانسى مارشاند، جون وود، ريتشارد كرينا، آنجى دكنسون، لورين هولى، دانا إيفى، مريم كولون، إليزابيث فرانز، فانى آردانت، ڤالرى ليرسيير، باتريك برويل، بيكى آن بيكر.

لا أحب أن أتكلم عن الأفلام قبل عرضها. أقوم حاليا بعمل إعادة لفيلم قديم لأول مرة، وربما يكون أكثر الأشياء حماقة التى ارتكبتها فى حياتى، وربما لا يكون كذلك. كنت أريد العمل مع هاريسون فورد، وأخيرا حقق لى هذا الفيلم رغبتى. مرة أخرى ينضم هذا الفيلم إلى الأفلام الأخرى التى رفضتها عدة مرات، ثم طلبنى هاريسون فورد بالاسم، ولم أستطع رد طلبه. أعتقد أنه ممثل مدهش خاصة فى قصص الحب. وأنا أحب أفلام قصص الحب، وهذا هو السبب الثانى الذى دفعنى للموافقة على العمل حسب اعتقادى. العثور على قصص حب قوية أصبح أمرا عسيرا للغاية؛ فالمناخ لم يعد صالحا لتقديم قصص الحب فى الوقت الحالى.

معظم الأفلام التى أخرجتها أو كلها هى فى الحقيقة قصص حب بشكل أو بآخر. إذن اجتماع حقيقة العثور على فرصة لإخراج فيلم عن قصة حب، مع حقيقة فرصة العمل مع هاريسون، جعلنى أشعر بالمتعة. فقفزت داخل المشروع ولا أعرف إذا كان سينجح أم لا. سأنتظر ما سيحدث. لا أريد التحدث كثيرا عن الفيلم لأنه لم ينته بعد[1].

زمن طويل يفصل بين الأفلام

يمر زمن طويل – فى بعض الأحيان – بين الأفلام حتى تعثر على شىء – كما أقول دائما – تقع فى غرامه بصدق وبدرجة كافية، حتى أستيقظ فى صباح كل يوم تملؤنى الرغبة لأعيش مع هؤلاء البشر. وما بين أوقات التصوير أقضى وقتى فى شركتى

(١) ملحوظة: دار هذا الحوار بعد تصوير فيلم سابرينا. وفى هذا الوقت كان بولاك يقوم بمونتاج الفيلم.

الصغيرة ميراج، والتى أنتجنا من خلالها أفلاما قليلة منذ بدأت. وهى أفلام لم أخرجها مثل "أولاد بيكر المدهشـــون" و"البحث عن بوبى فيشـــر" و"عقـــل وعاطفة"، المـــأخوذ من رواية چين أوستن، وقد كتبت له السيناريو إيما تومســـون ولعب بطولته هيو جرانت وإيما تومسون وكيت وينسليت وآلان ريكمان. أمر جميـل أن أنشغل بالعمل حتى أقع فى غرام سيناريو آخر.

هل تغيرت أحوال الصناعة؟

أعتقد أن من أكثر الأمور التى تحزننى فى كل وقت، أن اقتصاديات هذا البيزنس قد تغيرت بشكل ما. فكل استوديو أصبح ملكا لأحد التكتلات الكبرى. جرت العادة أن ترتبط هذه التكتلات ببيزنس نفوذ الإعلام، مع المطالبة بإصدار تقارير فصلية. والنتيجة إجبار صناعة السينما على تقديم سلع أخرى مهما كانت مثلها مثل هذه التكتلات. فى الوقت الحالى ينتقل جزء كبير من الأفلام المتوسطة إلى التليفزيون. إن صناعة فيلم بتكلفة ستين مليون دولار من أسهل ما يمكن فى هوليوود، مقارنة بإنتاج فيلم يتكلف خمسة عشر مليون دولار. فالشركة التى لا تسعى إلى الربح ستنتهى إلى إنتاج أفلام بميزانيات يبلغ حدها الأقصى عشرة أو اثنى عشر أو خمسة عشر مليون دولار. كل إنسان يبحث الآن عن فيلم يحصد مائتى مليون دولار. وهو عبارة عن ساعتين من التسلية، ثم يتخلصون منه بالبيع ويذهب فى طى النسيان. أنا لا أقول إنك يجب ألا تصنع أفلاما للتسلية. فهذا هو الغرض الأساسى منها. لكننى أشعر الآن أن الأمور تنحصر فى كونها ضغوطا اقتصادية، يستحيل معها تأمل الطريقة التى تناسب قدراتك ولو مرة واحدة.

تكلفة التسويق أصبحت فلكية. فلو أنفقت عشرة ملايين دولار، وهو ما يعتبر مبلغا زهيدا اليوم، عليك أن تضيف إليها اثنى عشر مليون دولار أخرى لتفتح الأبواب أمامه. وهو ما يمثل عائقا أمام العديد من الأفلام التجريبية، أو التى تخرج عن السياق العام فى الإخراج، أو الأفلام المستقلة، أو إخراج الأفلام الخاصة التى أثمرت مجموعة من أفضل أفلامنا فى وقت من الأوقات. أشعر أن هذا الأمر من المتغيرات المحبطة التى حدثت.

كيف تعمل مع الممثلين ؟

هل تعرف؟ أعتقد أن حقيقة أننى كنت ممثلا من قبل، وأننى قضيت زمنا طويلا أُدرِّس فن التمثيل فى بداياتى، ومحاولاتى إدراك سيكولوجية الممثلين، جعلتنى أشعر بالراحة مع الممثلين لو شئنا الدقة. وهو ما أفترض أنه ساعدنى فى علاقات الوئام التى تولدت، لأتكلم معهم بصفتى واحدا منهم وجد معهم يوما ما، أو على الأقل بصفتى مساهما فى هذا الميدان. وكما قلت سابقا لم يكن لى أى فضل فى تخطيط حياتى. المسألة بالنسبة لى ضربة حظ. وقد ساعدتنى بطريقة ما .

أفلامه المفضلة

إن محاولة الكلام عن الأفلام المفضلة أشبه بمحاولة التمييز بين أصابع يديك وقدميك. من الصعب جدا العثور على إجابة بعينها . فأنت لديك أفلام مفضلة من الناحية العاطفية، وأعتقد أنها بمثابة أصابع يديك وقدميك أو بمثابة أطفالك، فأقلهم شعبية هو أكثرهم تفضيلا عندى. فأنت لا تقلق على فيلم حقق نجاحا كبيرا ، لكنك تفزع وتشعر بحزن على فيلم أحببته ولم يحقق النجاح ذاته. أحيانا تشعر بولع أو بتأثير مشوه تجاه فيلم حقق الفشل بعينه. لم يحدث أبدا أن قمت بإخراج فيلم رغما عنى، لم يحدث أبدا أن أخرجت فيلما ولم يصبح جزءا منى أثناء إخراجه؛ لهذا لا أشعر أننى لا أحب أى فيلم من أفلامى. أحيانا أشعر بالخجل عندما أرى فيلما قديما لى؛ لأننى أشعر فيه بنوع من قلة الخبرة أو ملامح من شغل الهواة أو أى شىء مشابه يجعلنى أقول: "ياه، أتمنى لو استطعت إخراج هذا المشهد مرة أخرى." أو "أتمنى لو استطعت تنفيذه بشكل مختلف". لكننى كنت صادقا مع نفسى فى ذلك الوقت، ولهذا لا أضطر إلى الاعتذار إليهم بأى شكل.

إلى أين سيتجه بعد الآن؟

أنا مشغول بالمستقبل، مشغول بشكل حقيقي بما أحب أن أفعله، ولا أعرف لو كنت سأحصل على فرصة حقيقية لإخراج فيلم صغير. لقد تعبت من إخراج الأفلام ذات الميزانيات الضخمة، حيث تتكلف كل ثانية آلاف وآلاف الدولارات، ولو لم تحصد مئات الملايين من الدولارات سيُعلن عن فشلها في الحال. لم تواتني هذه الفرصة مطلقا إلا في الأيام التي شهدت وجود أفلام بميزانيات معتدلة. أود أن أخرج فيلما مثل أي إنسان آخر، بحيث لا ينتبه إليه البشر جميعا. أما اليوم فكل فيلم تتولى إخراجه، يطير الخبر إلى كل إنسان، لتجد أن تكلفته معروفة عند الجميع. بيزنس عرض الأفلام هو الأحراش بعينها. هناك العديد من الأفلام التي تتنافس في أسواق محدودة، بينما يتم إنفاق أموال طائلة على الترويج للفيلم، وهو ما لا يؤدي إلى نتائج طيبة كما كان يحدث من قبل. ففي مرحلة سابقة كنت تشعر أن كل إنسان أمامه هدف، وكل فيلم أمامه فرصة للعثور على جمهوره الخاص.

لهذا أحب أن أفوز بفرصة لإخراج فيلم قليل التكلفة، أصغر مما قدمت، لأرى كيف سيكون. فربما أكرهه، لكن ربما لا أكرهه(١).

(١) ملحوظة: بعد انتهاء هذا الحوار أخرج بولاك فيلم "قلوب عشوائية" بطولة هاريسون فورد، كريستين سكوت توماس، ريتشارد چنكيز، تشارلز دوتون، بوني هانت، ديلان بيكر، دنيس هيسبارت، لين ثيجن، سوزانا طومسون، بيتر كويوت، تود مالطا، بول جلفويل، بل كويس، تال كروان، چونيور وڤنسنت دي بول.

فيلموجرافيا المخرج

الخيط الرفيع (١٩٦٥).

الأرض المهجورة (١٩٦٦).

صيادو العبيد (١٩٦٨).

إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟ (١٩٦٩).

حراسة القلعة (١٩٦٩).

چيريميه چونسون (١٩٧٢).

هكذا عشنا (١٩٧٣).

الياكوزا أو المجرم اليابانى (١٩٧٥).

ثلاثة أيام فى حياة نسر الكوندور الأمريكى (١٩٧٥).

بوبى ديرفيلد (١٩٧٧).

الفارس الكهربائى (١٩٧٩).

بدون تعمد (١٩٨١).

توتسى (١٩٨٢).

خارج أفريقيا (١٩٨٥).

هاڤانا (١٩٩٠).

الشركة (١٩٩٣).

سابرينا (١٩٩٥).

قلوب عشوائية (١٩٩٩).

جـــــوائز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

خارج أفريقيا، أفضل مخرج، ١٩٨٥.

خارج أفريقيا، أفضل فيلم، ١٩٨٥.

توتسى، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٨٢.

توتسى، أفضل فيلم (بالاشتراك مع ديك ريتشاردز، ترشيح)، ١٩٨٢.

إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٦٩.

مهرجان برلين السينمائى الدولى

جائزة كاميرا برلينالى، ١٩٨٦.

مهرجان بودل

توتسى، أفضل فيلم أمريكى، ١٩٨٢.

جوائز الأكاديمية البريطانية

الأبواب المنزلقة، أفضل فيلم بريطانى (بالاشتراك مع فيليبا بريثويت، وليام هوربرج، بيتر هورويت، ترشيح) ١٩٩٨.

توتسى، أفضل إخراج (ترشيح)، ١٩٨٢.

توتسى، أفضل فيلم (بالاشتراك مع ديك ريتشاردز، ترشيح)، ١٩٨٢.

جوائز الكرات الذهبية

خارج أفريقيا، أفضل مخرج – فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٨٥.

توتسى، أفضل مخرج – فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٨٢.

إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟، أفضل مخرج – فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٦٩.

جائزة دائرة نقاد السينما فى نيويورك

توتسى، أفضل مخرج، ١٩٨٢.

اجتماع شوويست، الولايات المتحدة الأمريكية

منتج العام، ١٩٨٣.

(٤)

أفلام چيمس كاميرون

ولد چيمس كاميرون فى كابوسكيزنج، أونتاريو، كندا، ونشأ فى منطقة شلالات نياجرا. انتقل إلى بريا، كاليفورنيا عام ١٩٧١، حيث درس الفيزياء بكلية فوليرتون بالتوازى مع عمله على إحدى الماكينات، ثم عمل سائق شاحنة. ولأنه وجه تركيزه إلى العمل فى مجال السينما؛ فقد ترك كاميرون عمله على الشاحنة عام ١٩٧٨، وجمع بعض المال من خلال عمله فى اتحاد أطباء الأسنان فى مقاطعة تاستن بكاليفورنيا لإنتاج فيلم قصير ٣٥ مم. ولعب فيه دور المنتج والمخرج والكاتب المشارك والمونتير وصانع النماذج البشرية السينمائية المصغرة والمصور والمشرف على المؤثرات الخاصة.

قاده عمله فى هذا الفيلم القصير ليجد له مكانا فى فيلم "معركة ما وراء النجوم"، إنتاج شركة أفلام نيو وورلد لروچر كورمان عام ١٩٨٠. فى قلب العالم المتوتر لحروب صناعة الأفلام قليلة الميزانية، أسس كاميرون وطنه الخاص فى دنيا الإنتاج؛ حتى يستطيع ارتداء القبعات المتعددة مرة أخرى، صانع النماذج البشرية المصغرة، موديل فى قسم تحكم الكمبيوتر، رسام لمهام الممثلين المتعلقة بمواقع التصوير والحيل. والأهم من هذا كله أنه أصبح مديرا فنيا بالقسم الرئيسى لفريق عمل الفيلم، وعثر على مفتاح بث طاقة المرح فى موقع التصوير وبين أنحاء الديكورات.

أطلقوا على چيمس كاميرون لقب أحد أكثر المنتجين والكتاب والمخرجين المبتكرين العاملين فى هوليوود اليوم. إنه يمتلك إرادة انتهاز الفرص، مهما كانت تقف فى مواجهة

أعظم الأمور غرابة، بهدف خلق تسلية مرئية سينمائية مشوقة. هناك عدد من النقاد الذين يوجهون إليه سهامهم فى عدة مستويات، لكن يبدو أن هذا الأمر لا يقلقه أو يعوقه، كما أنه لا يزعج ولا يعوق مشاهديه المخلصين له، الذين يبرهنون على مساندتهم لعمله من خلال اكتساح شباك التذاكر. وأرباح التذاكر فى هوليـــوود هى قمة اهتماماتهم على الإطلاق.

"أعتقد أن كاميرون شخص قوى للغاية. إنه قوى جدا فى كتاباته. منتهى الجدية فى التعامل مع مهنة الإخراج. يعرف كل كبيرة وصغيرة عن كل شىء. عن الماكياج، المؤثرات المرئية، المؤثرات الخاصة، فـــرق الدوبلير، فريق العمل المشارك، كما أنه يحمل الكاميرا بنفسه. من هنا تجده متعمقا فى العمل لأقصى درجة. العمل مع شخص مثله ورؤية هذا الأداء الرفيع والمستوى الراقى فى كل شىء يفـــوق الوصف. الحدث الاستثنائى هو أن تصبح صديقه المقرب وتعرف الجانب الآخر من جيمس كاميرون".

أرنولد شوارزنيجر – ممثل

الحـــــوار

بقدر ما تسعفنى ذاكرتى أتذكر أننى أحببت الفيلم منذ وعيت على الحياة. كنت مغرما بالخيال، بإبداع أركان الفيلم من يوم فتحت عينى على الدنيا. أعتقد أن هناك نقطة تحول تقول عندها: "أريد أن أجرب هذه المسألة".

أذكر بالتأكيد أننى أخرجت أفلام سوبر -٨ فى المدرسة الثانوية، متجولا باللعب بين الرسوم المتحركة وأفلام تحريك النقطة الضوئية، مع بعض الأفلام التسجيلية عن المدينة التى كنت أعيش فيها. أشياء من هذا القبيل. لا يوجد شىء آخر يستحق التبحر فيه أو الاهتمام به أكثر من ذلك. أظن أننى قمت بتحويل هذه الأفلام إلى أوراق بحث فى الجغرافيا فى الصف الدراسى الحادى عشر.

فى مرحلة المراهقة تولد داخلى فضول غريزى لمعرفة كيفية عمل اللقطات، كيف تدور الكاميرات، كيف تعمل عدسات الزووم. كنت شديد الحماس للتكنولوچيا ورئيس نادى العلوم فى مدرستى الثانوية. عشقت بديهيات وأسس مهنة الإخراج السينمائى من كل قلبى. كما كنت شديد الاهتمام بالكتابة وبالفن، من هنا وجدت كل شىء ينجرف عندى تجاه نقطة واحدة بشكل لطيف جدا.

لم أكن متأكدا من وضوح شغفى بمهنة الإخراج إلا فى وقت لاحق. أذكر أننى التحقت فى المدرسة الثانوية بقسم فنون المسرح وكتابة وإنتاج المسرحيات؛ مما سمح لى بالعمل مع ممثلين مبتدئين. بالتالى كان هناك إحساس محدد لرغبتى فى سرد الحكايات؛ لتحقيق خطوة ما أسميه اتجاها للسرد، الاتجاه لحكى قصة، وأعتقد أنها فطرة سيكولوچية داخل بعض البشر. مثلا عندما تجلس حول نار المخيم فى حفلة سمر، ستجد دائما شخصا يعتقد أنه يستطيع إضحاك أى شخص، أو يستطيع فعل أى شىء شبيه بذلك. هذه هى أقصى حدود ذاكرتى لاستحضار أبعد الذكريات الممكنة.

ذهبت إلى الكلية ودرست الفيزياء. وفكرت بينى وبين نفسى: "أووه، سأصبح عالما، سأقدم إلى العالم إنجازا مهما."؛ بالتالى ابتعدت بشكل ما عن الإخراج السينمائى.

وفكرت أننى غالبا لن أصل إلى هناك من خلال هذا الطريق. فهناك أرباب لمهنة الإخراج السينمائى، وأنا لن أصبح واحدا من هؤلاء، بمعنى أننى سأصبح فى واقع الأمر شيئا آخر. فى هذه اللحظة خفضت جناحى وأنا أواجه هذه الحقيقة. وقد استغرقت سنوات بعدها حتى أدرك الجحيم الذى أعيش فيه. السينما هى حلم حياتى الذى لابد أن أعمل فيه. فقذفت كل الخطط الكبرى الأخرى على آخر ذراعى؛ لأننى أدركت وأنا فى الرابعة والعشرين من عمرى أن حياتى لابد أن تكون فى مكان آخر. فقلت لنفسى أوكى، سأصبح مخرجا سينمائيا. سأبذل كل ما بوسعى مستغلا كافة القدرات التى أمتلكها. لا مكان للتراجع. لا مكان للاحتفاظ بوظيفة مع وظيفة جانبية أخرى أو مع أى شىء آخر، لابد من إطلاق كل المسدسات فى وقت واحد.

بعدها جاءنى بعض الأصدقاء وأخبرونى أن لديهم بعض المال لعمل فيلم. كانوا يريدون معرفة لو كان لدى أى أفكار. فإذا بهم يضعون العربة أمام الحصان؛ لأنهم حصلوا على تمويل من مجموعة معفاة من الضرائب، لكنهم لا يملكون فيلما. فقلت: "أوه، بيبى، لقد قمتم بالاتصال بالشخص المناسب." وعلى الفور تحملت مسئولية إنجاز مشروعهم وتركت عملى كسائق شاحنة. استيقظت فى اليوم التالى بالفعل، وتثاءبت وتمطعت وقلت: "الآن أنا مخرج سينمائى." كم كانت فرصة جميلة أسرعت بحدوث نقطة التحول فى حياتى.

أعتقد أنه مر عامان قبل أن أربح أموالا حقيقية من هذه المهنة. كان لزاما علىَّ أن أمارس بعض المهن الصغيرة فى أفلام ذات ميزانيات قليلة وفى أفلام مستقلة؛ فعملت مصمم نماذج ومديرا فنيا. وظفت مواهبى الفنية لأدس نفسى أعمق وأعمق فى منظومة الإخراج السينمائى. وكأن المصباح أضاء أمامى ذات صباح ليقول لى إننى أحتاج القيام بهذا العمل.

لا أدرى على وجه الدقة لماذا بدأت بكتابة السيناريوهات. أظن أنها الرغبة لأحكى قصة، كما أن كتابة السيناريو عمل جميل مثير. وقد سبق لى القيام بهذه المهمة فى

المدرسة الثانوية بشكل محدود. كتبت سيناريوهات بعض الأفلام التى لا أملك الأموال لتنفيذها أبدا، أى أننى كنت مغرما بعملية الكتابة ذاتها، بفكرة كتابة فيلم سينمائى. لا أتصور أننى كنت مدركا لمفهوم مهنة المخرج فى هذه المرحلة. أعنى أننى كنت أعرف أن هناك رجلا يدعى ستانلى كوبريك، وأنه أخرج هذه الأفلام، لكننى لا أظن أننى فهمت المعنى الحقيقى لوظيفة المخرج وماذا يفعلون.

كنت ساذجا على طبيعتى لو تفهم قصدى، بالرغم من أن بعض الأفكار الخيالية التى طالما لعبت فى رأسى لم تكن ساذجة إلى هذا الحد. ويسعدنى الاستعانة ببعضها لتحويلها إلى أفلام فى الوقت الحالى. الكثير من أفكارى المبكرة كانت بالفعل أفكارا جيدة، ومازلت أحصد من ثراء هذه المفاهيم حتى الآن. أما بخصوص كيفية عمل المنظومة السينمائية، فقد كنت خارج نطاق الخدمة تماما. لم أكن حتى على يقين أن هناك كتبا ومراجع متوفرة فى ذلك الوقت. حتى هذه اللحظة لم تكن هناك كتب كثيرة تتناول كيفية إخراج الفيلم السينمائى، وأنا لم ألتحق بأى مدرسة متخصصة فى السينما. بعد ذلك.. بعد عدة أشهر من قرارى احتراف مهنة الإخراج، صادفنى مكان اسمه يو إس سى (مدرسة تعليم فنون السينما)، حيث يقومون هناك بتعليم الناس كيف يصبحون مخرجين سينمائيين. فرُحْتُ أواظب على الحضور هناك مرتين فى الأسبوع، وعسكرت فى المكتبة طوال اليوم لقراءة كتب عن الإخراج السينمائى. وقرأت كل الأعداد السابقة لإصدارات مجلة "أمريكان سينماتوجرافر" أى "المصور الأمريكى".

ولا مانع من تصوير أوراق الأبحاث التى تتناول كيفية عمل الطباعة الضوئية وعرض الفيلم على البروچيكتور، وكل ألف باء هذه المهمة المتعلقة بمناطق التكنولوچيا المتقدمة لمهنة الإخراج. فى هذا الوقت لم يكن هناك إبداع أو ابتكار صور الكمبيوتر؛ فقد كانت الصناعة تقوم على الكيمياء الضوئية وعلم البصريات. قرأت ذلك كله وتشربته وتعلمت كيف أفعله، منحت نفسى جرعة تعليمية تكنولوچية راقية فى الإخراج السينمائى بمنهج الملاحظة والنقل والتصوير.

الحقيقة أننى لم أتلق فوائد إيجابية متكاملة من مدرسة التعليم السينمائى. فمازلت لا أعرف كيف يتم عمل الفيلم. كان ضروريا أن أخرج فيلما وألعب فيه الأدوار كلها. ثم أقول: أنت ستفعل ذلك، وأنا سأفعل ذلك، وبعد قليل نجد أنفسنا قد اخترعنا كل الوظائف الضرورية لإنجاز هذا الفيلم.

أهم التدريبات التى حصلت عليها والتى لا تقدر بثمن، هى انتقالى إلى المرحلة التالية، أى العمل فى فيلم سينمائى حقيقى. وقد تحقق ذلك من خلال العمل مع روچر كورمان. لم أهتم لو كان هذا الفيلم يقع فى أسفل منظومة الأفلام ذات الميزانيات القليلة أو أى شىء من هذا القبيل. كل ما يهمنى أنه كان تدريبا قاسيا سريعا لا يقدر بثمن، كان أقرب ما يكون لتدريب صاعق؛ لأن الناس فى الأفلام ذات الميزانيات القليلة والمستقلة تعمل بأقصى سرعة ممكنة. ومع ذلك كان هناك من يتأقلمون على هذه النوعية من الأعمال، ويجدون لهم متنفسا ليبقوا على قيد الحياة، حتى يتعلموا ما يحتاجون إلى معرفته، وهكذا تستمر حياتهم.

العمل فى فيلم معركة ما وراء النجوم

كان روچر كورمان نموذجا نادرا فى اقتحامه عددا من مجالات العمل. لم تتوفر لى الفرصة لأتعامل مع روچر مباشرة. لقد كبرت مؤسسته حتى أصبح هناك حاجز بينه وبين العاملين فى الإنتاج. الحقيقة أننى حصلت على وظيفة فى فيلم "معركة ما وراء النجوم" بفضل رئيس قسم المؤثرات المرئية. أعتقد أنها كانت أول مرة يستعين فيها روچر برئيس للمؤثرات المرئية.

أذكر أننى فى إحدى المرات القليلة التى أتيح لى فيها مقابلة روچر شخصيا، ألقيت له بفكرة استخدام شاشة عرض بروچيكتور؛ حتى يمكننا تقديم صورة ممتازة تضاهى صورة فيلم ٢٠٠١ "مركبة فضاء أوديسه". أخبرته أنه يمكن تنفيذها بتكلفة أرخص من التراب. كنت أعرف تماما تكلفة هذه العملية، وبرهنت له عمليا على تنفيذها

بميزانية قليلة تماما. فقال: "أوكي، من الآن أنت مسئول عن هذه المهمة." فصنعت لافتة صغيرة وكتبت عليها "قسم العرض". وضعتها على باب مكتب فارغ. لم أفكر حتى في السؤال عن مدى إمكانية استخدام هذا المكتب. وعلى كل من يريد محادثتي في هذه المهمة الذهاب إلى هناك. وعلى الفور خلقت هذا المكان الذي لم يكن موجودا أصلا حتى الساعة الثالثة من ظهيرة اليوم السابق. وما من رجل أو سيدة يمر بهذا المكتب إلا ويهرش رأسه ويتساءل: "ما هذا بحق الجحيم؟ هل عندنا الآن هذا القسم؟" وبدأوا في الاستفسار، إذ يبدو أن الفكرة تركت بصمة طيبة لديهم. بعد فترة وجيزة للغاية استقدمت عددا قليلا ليعملوا معي. وكأنه ورم وانتشر داخل منظومة الإنتاج. لم تكن لديهم فكرة واضحة عن تصنيفه، فتركوا الأمور تسير كما تسير.

ثم قاموا بفصل المدير الفني لأنه لم يكن مستعدا للعمل، لم يكن جاهزا للتصوير. فقلت: "أوه، سأتولى أنا هذا الأمر." وأصبحت المدير الفني للفيلم. تركت مهمة عرض الفيلم وشاشة العرض إلى مساعديَّ لأتولى مسئولية مصمم الإنتاج. وهذا يعني أنني رحت أعمل نهارا وليلا بلا انقطاع.

انقسم عملي في فيلم معركة ما وراء النجوم ما بين تصميم الإنتاج والإدارة الفنية، ثم تطور في المراحل التالية إلى رئاسة وحدة كاميرا المؤثرات المرئية. ثلاثة أشهر وأنا مستغرق في هذا العمل. بعدها استخدمنا الوسائل المتاحة في شركة روچر لتقوم بعمل تسهيلات وخدمات لإنتاج أفلام أخرى وعمل المؤثرات المرئية. واستطعنا بهذا الشكل ضخ الحياة في المكان باستمرار، ووقفتْ الشركة على قدميها أكثر حتى تمكن روچر من البدء في فيلمه التالي. وهكذا لملمنا قلب كل الاتجاهات معا. عندما بدأنا في الفيلم التالي، توليت مرة أخرى مهمة مصمم الإنتاج، كما أنني لم أتخل مطلقا عن المؤثرات المرئية. وقتها قررت بقلب جريء أن أتجه إلى الإخراج؛ لأنني نظرت إلى بعض الفاشلين الذين أخرجوا أفلام روچر، وفكرت أنني يمكن أن أكون أفضل من هؤلاء.

أول مهمة إخراج فى حياته

هكذا قمت بقفزة إدراكية وتأكدت أن تصميم الإنتاج ليس مكاني. يجب أن أكون مخرجا. فسألت روچر لو كان يمكننى تحقيق هذه القفزة وأتولى مهمة المخرج المنفذ فى فريق عمل الصف الثانى فى فيلم "مجرة الإرهاب". فى البداية قال لا. قال إنه يحتاجنى فى مهمة تصميم الإنتاج. ثم بدأت الأمور تتعقد وتنزلق في الأعماق بثقلها، وذلك عندما بدأ التصوير وبدأ معه إهدار الكثير من المشاهد وخرج جدول الأعمال عن خط سيره. وسألنى روچر عن نتائج العمل فى مهمة تصميم الإنتاج. فأخبرته أنه يمكننى نقل الأمر برمته إلى مساعدى، وحاولت إقناعه باحتياجه لى مخرجا متأخرا فى الصف الخلفى. ووافق روچر. وانتهيت إلى تنفيذ مشاهد الديالوج مع بعض الممثلين لأستنفر طاقاتهم. وكانت هذه أول مرة أعمل فيها مع الممثلين فى مشاهد حقيقية، وكان حدثا سعيدا. لقد أحبنى الممثلون وأحببتهم. وأدركت أن هناك بعدا كاملا آخر لإنجاز هذا العمل لم أمر به من قبل. اكتشفت أن هذه المهنة ليست خلق صور فقط. إنها خلق للمشاعر. كانت هذه حقيقة بديهية لكل إنسان بدأ من الطرف الآخر فى مهنة الإخراج، سواء بدأ بالكتابة أو بالتمثيل. لكن هذه الحقيقة لم تكن بالضرورة واضحة كالشمس لرئيس نادى العلوم فى المدرسة الثانوية. كان يجب عليَّ أن ألم بأركان المسألة كلها وأغلق الدائرة.

دارت برأسى هذه الأفكار الراقية كلها وأنا قابع فى الصف الثانى للعاملين فى فيلم مجرة الإرهاب. أول شيء كلفونى به هو تصوير ذراع مصابة بعنف التهمتها حشرات العته. الأكيد أنهم لا يستخدمون هذه الحشرات. إنهم يستخدمون حشرة الدقيق ويغطونها بالطين اللزج، أو بمعنى أدق مادة المثيلسيلولوز؛ لتظهر كأنها مخاطية فظيعة. قمنا بوضع الحشرات حول الذراع بالكامل، وأضئنا الأنوار وأدرنا الكاميرا، وانتظرنا الديدان لتقوم بمهمتها، لكنها لم تتحرك. فقد جلست هناك بلا حراك. إنها تبدو جثة هامدة تماما. ففكرت، ماذا يمكن أن يحدث لو وضعنا تيارا كهربائيا خفيفا ليمر بين هذه الديدان؟ ربما تقفز حول نفسها قليلا.

وجهزنا كل شيء لبدء التصوير، وجاء رجلان أعرف جيدا أنهما منتجان ليقفا خلفي ويراقبا العمل، حيث نما إلى سمعهما أنني أتولى بعض مهام الإخراج. أدرت الكاميرا وعندما قلت "أكشن"، رأى الاثنان لحظة بث الحياة في مائتي حشرة دقيق دفعة واحدة. وعندما قلت "قطع"، توقفت الحشرات عن الحركة. لابد أن هذا المشهد كان مؤثرا بشكل رائع بالنسبة لاثنين من منتجي أفلام الرعب ذات الميزانيات القليلة. أنا متأكد أنهما فكرا في إمكانية قيامي بعرض بعيد عن الديدان، ومن المحتمل أن أعمل بشكل طيب مع الممثلين. فتعاقدا معي في هذا اليوم لإخراج فيلم رعب بميزانية قليلة يسمى "بيرانها ٢".

بيرانها ٢: التكاثر (١٩٨١)

تريسي بيرج، كابتن كيد بروير، چونيور، فيل كولبي، دوروثي كاننجهام، كارول ديفيز، جيتانو ديل جراند، بول دروموند، آنسيل جلودون، ليزلي جراڤيس، كوني لين هادين، لانس هنركسن، بول إيسا، لي كروج، هيلدي ماجناسان، چان أيزنر مانون، ستيف ماراشوك، تريشا أونيل، چيم بير، ريكي چي. بول، آن بولاك، چوني رالستون، سالي ريكا، تيد ريشرت، آرني روس.

من سوء الحظ لم تدم فترة التفاهم طويلا بيني وبين المنتج؛ لأن أفكاره كلها زائفة. وانتهى بي الأمر إلى إخراج سبعة أو ثمانية أيام تصوير قبل أن تنشب بيننا الاختلافات الإبداعية التي لا تقبل الحلول الوسط، واستغنى عن خدماتي أثناء تصوير الفيلم في چامايكا.

بيرانها ٢، التكاثر أو سمك بيرانها ٢، "التكاثر" هو أول تجاربي الإخراجية الرسمية الغريبة. لكن عندما يسألني الناس عن أول أفلامي، أقول إنه فيلم "المدمر" لأنني كتبته وأخرجته، ولم يستغنوا عن خدماتي فيه. أما فيلم "بيرانها ٢"، الذي يسبقه فقد شهد المرة الأولى التي تلقيت فيها أجري كمخرج على هيئة شيك، لكنني طردت بعد أيام قليلة؛ لهذا يصعب عليَّ ذكر هذا الفيلم بأي شكل منطقي عقلاني.

لكن تجربة العمل مع الممثلين كانت رائعة. وأدركت أننى يمكننى القيام بهذه المهمة.

بعد فيلم بيرانها ٢، عدت إلى لوس أنجلوس وقد عُرف عنى داخل المنظومة أننى أصبحت الآن مخرجا. تم بترى من هذا الفيلم ولم أعد أعرف أين أنا. هل مازلت مديرا فنيا؟ هل أعود إلى هذا العمل؟ أم أنه يجب علىَّ الاستمرار فى طريق الإخراج؟ لم أتلق أى اتصال هاتفى من أى شخص ليستدعينى إلى العمل. فى هذه اللحظة تمت إزاحتى عن أهدافى كمخرج كما كنت سابقا؛ لأننى كنت فى السابق ممتلئا بالطاقة، أما الآن فقد أصبحت مجرد شخص فاشل.

المدمر (١٩٨٤)

أرنولد شوارزنيجر، مايكل بين، ليندا هاملتون، بول ونفيلد، لانس هنركسن، ريتش روسوفتش، بيس موتا، إيرل بوين، ديك ميلر، شون شيبس، بروس إم. كيرنر، فرانكو كولومبو، بل باكستون، براد ريردن، بريان تومسون.

أخيرا أدركت أن الطريق الوحيد لأقفز قفزة البداية فى مشوارى كمخرج، هو خلق مشروعى الخاص والتشبث به حتى النهاية، وكأنه حلزون بحرى؛ حتى يأتى أحدهم ويضع الأموال التى أحتاجها. وتصورت مشروعا يقوم على تخيلات ذات تكلفة معتدلة، أستطيع أن أبدعها بفضل خبرتى فى المؤثرات المرئية. كان المشروع يتضمن بعضا من هذه التخيلات، لكن ليس بكثرة لأن الميزانية لم تكن كبيرة إلى هذه الدرجة، فقد كنت أعرف جيدا أن لا أحد سيثق بى ويأتمننى على ميزانية كبيرة.

لهذا كان هدفى كتابة سيناريو يمكن تنفيذه بدون الاحتياج إلى اجتماع الكثيرين، بل إنتاج مستقل، يتراوح ما بين ثلاثة وأربعة ملايين دولار متضمن المؤثرات المرئية. وأعتقد أننى وصلت إلى الرقم المناسب؛ لأن الحد الأدنى لميزانية فيلم المدمر تكلفت حوالى أربعة ونصف مليون دولار. بالإضافة إلى أجر أرنولد شوارزنيجر وأمور أخرى

طفت على السطح، ومع تداخل عدة كيانات إنتاج أخرى، تكلف الفيلم حوالى ستة وأربعة من عشرة مليون دولار.

ومع ذلك ظل الفيلم يتعامل فى نطاق الميزانية المقبولة. لكننى رحت أفكر، كيف أصنع المؤثرات المرئية؟ كيف أستطيع إبداعها؟ لقد اعتادت المؤثرات المرئية عموما خلق نوع من الدهشة والعجب، والتحول فى اتجاهات أخرى، والتعامل مع المستقبلية، والفضاء الخارجى، والكائنات، والفانتازيا، وكل هذه النوعية من الأشياء. رحت أفكر كيف أقدم هذا العالم المغاير؟ كيف أبدع عنصر الدهشة من خلال بيئة ذات ميزانية محدودة يمكن تصويرها فى الشارع بأسلوب إخراج تقليدى تماما؟

فقلت، أوكى، نحن الآن فى الزمن الحاضر. فى لوس أنجلوس. الشوارع الخلفية فى لوس أنجلوس. فماذا سيحدث بعد ذلك؟ ربما تأتى المؤثرات المرئية من الفضاء. أو تأتى من المستقبل. من الناحية السردية سيؤدى ذلك إلى فرض قيود على الاختيارات المطروحة. وبدأت فى فرض أسلوب بعينه قائم على هذه المعطيات. إذن ليس أمامى إلا بيئة معاصرة مقيدة بحدود الميزانية. لا يوجد نجوم سينما كبار، بالتالى يمكن أن تكون الشخصيات صغيرة فى السن. أى عنصر يمكن أن أضيفه لا يستطيع مخرج آخر إضافته، إنه عنصر المؤثرات المرئية.

وجاءتنى فكرة قدوم إنسان من المستقبل البعيد وعودته إلى الأرض فى محاولة لتغيير الحاضر، وكل تفصيلة ستقودنا إلى أخرى، وبعد وقت قريب أثمرت الفكرة ظهور فيلم "المدمر". والحقيقة أنه جاء بنتيجة عكس التوقعات لكونه فيلمى الأول، وسار بشكل طيب من ناحية شباك التذاكر. تقديم فيلم المدمر أمر صعب. مسألة شاقة. لقد اضطررنا للتنازل عن بعض المشاهد، ومررنا بكل الكوابيس التى يمكن أن يقابلها أحد فى أفلام الميزانيات القليلة. وبالرغم من ذلك ترسب داخلنا إحساس ونحن نشاهد العمل اليومى، أن هناك عملا طيبا قادماً على الطريق. وأعتقد أن إحساسى بالتباشير الطيبة تولدت من حقيقة عدم اتصال أى شخص بى وإبلاغى بأى مشكلات يومية. فظننت أنها علامة جيدة. لا أعتقد أن أيا منا يذهب إلى الفيلم وهو لا يعتقد أنه عمل عظيم.

قبل بدء التصوير أنفقت عامين من حياتى مستغرقا فى فيلم المدمر، قابعا فى الانتظار، منهمكا فى رسم الصور التحضيرية، أقلبها فى رأسى بكل الطرق الممكنة، منتزعا المشاهد التى لا أحتاج إليها. لقد مثل هذا الفيلم أفضل ما استطعت تحقيقه، ولا أعتقد أن الشك ساورنى لحظة فى قوة هذا الفيلم. لم أتصور أنه من الضرورى التنبؤ بنجاح الفيلم بهذا الشكل المبهر، وبأنه سيحمل قيمة ستصمد فى وجه الزمن بالشكل الذى استقبل به. كان من المستحيل التنبؤ بنجاحه الساحق، مثلما كان من المستحيل التنبؤ بالنجاح الساحق لفيلم "تيتانك".

أحيانا تحدث كيمياء سحرية بين الفيلم والجمهور لا يمكن قياسها. لأننى بذلت كل جهدى فى فيلم الأعماق، ومع ذلك لم تحدث هذه الكيمياء السحرية. أعتقد أن فيلم الأعماق كان أفضل من ناحية الكيف، من ناحية الرؤية الإخراجية، لكن المعادلة المثالية المحيرة لم تتحقق هنا أبدا.

انضمام أرنولد إلى فريق العمل

كان فيلم المدمر من نوعية الأفلام مجهولة الهوية، التى جاءت من لا شىء فى عرف هوليوود فى التعامل مع الاتجاه السائد. لقد جاء يصفر من قلب الظلام طبقا لحسابات هوليوود واهتماماتها. لا يوجد ممثل واحد نجم فى هذا الفيلم. نحن جميعا وجوه جديدة، باستثناء أرنولد بطبيعة الحال. لكن أرنولد نفسه أعيد اكتشافه بأسلوب لم يتوقعه أحد فى العمل، وقد أتم مهمته بإنجاز رائع. يتوهج بريقه على الشاشة الآن حاملا هوية حيوية، متعديا مرحلة الوقوف بين مجموعة من البشر وهو يؤرجح سيفه.

لم يكن مخططا أن يكون أرنولد ضمن فريق العمل. فقد اقترح مايك ميدوفى بشركة أوريون اسم أرنولد؛ ليلعب لشخصية ريز التى سيلعبها مايكل بين. لا أعتقد أن أى شخص ظن أنها فكرة عظيمة. فى هذ اللحظة وفى هذه المرحلة من مشواره الفنى، سيؤدى خمسا وعشرين صفحة من الديالوج التفسيرى، وسيتكلم بسرعة فائقة؛

ليرسم ملامح هذا الفيلم القادم من دنيا المستقبل، بينما نحن لا نملك ميزانية للمؤثرات المرئية تكفى لصنع بذلة قوية لأرنولد. لقد تطور أرنولد كممثل بشكل هائل، ويمكننى أن ألقى إليه بأى ديالوج الآن، وكلى ثقة أنه يمكنه تحمل المسئولية ويجعله ناطقا متحركا. ومع ذلك لم أكن أتصور أنه الشخص المناسب ليلعب هذه الشخصية.

على أى حال لقد جرت أحداث المكالمة التليفونية مع ميدوقى على هذا النحو - وأنا لا أختلق الأحداث. لقد سألنى لو كنت جالسا على كرسى. ثم قال إنه جمع الكاست المثالى لفيلم المدمر: أو. چى. سمبسون فى دور المدمر، وأرنولد شوارزنيجر فى دور ريز، بينما أنا رحت أفكر وأقول فى نفسى، إنها أغبى فكرة سمعتها فى حياتى. لكننى لم أستطع أن أتفوه بكلمة واحدة. لقد اكتفيت بالتفكير أن المسألة كلها بلهاء من أولها لآخرها. استبعدت أو. چى. سمبسون من تفكيرى، بينما تصورت أن أرنولد شوارزنيجر فكرة طيبة للغاية. أعتقد أنه رجل لطيف. فكرت فى الذهاب لتناول الغداء مع كونان فقط لأصافحه. ولم يتبادر إلى ذهنى أن الأمور ستتطور أكثر من ذلك أبدا.

وبالفعل تناولت الغداء مع أرنولد ووجدته هذا الإنسان الرائع المذهل الآسر لكل من يقابله، وهى الصفات التى نعلمها جميعا الآن بالطبع. نحن نتفهم الكاريزما الخاصة به. لكننا استنفدنا الوقت كله فى الكلام عن السيناريو، وتصورت أنه غير مناسب أبدا لشخصية ريز، بل إنه سيصبح هو المدمر العظيم. تطلعت إلى الزوايا، إلى الحاجب، إلى النظرة، إلى كل شىء فى أرنولد. إنه هذا الإنسان البلدوزر. دبابة مدرعة. هو المدمر بعينه. إنه الرجل الذى تخيلت أننى لن أعثر على وجهه مطلقا.

تكلم أرنولد عن السيناريو. تكلم عن المشاهد. لقد أحب المشاهد. وكل مشهد استشهد به كان من مشاهد المدمر، لكنه لم يذكر أى شىء عن لعب دور ريز. كم كان متحمسا للعمل ويريد أن يمسك فيه بيديه وأسنانه. حتى لو كان هذا سيكلفه تعلم خمس وعشرين صفحة من الديالوج التفسيرى، فليكن ما يكون. هكذا كان يفكر.

كان السطر الذى يقول "سوف أعود"، يصيب الهدف بدقة فى السيناريو. أذكر أنه كان كذلك عندما كتبته. تصورت أنه يمكن أن يشيع المرح. لم يصل ذهنى أنه سيصبح السطر المميز للفيلم، فقد كان يهدف أثناء الكتابة القيام بدوره المحدود؛ لأن المتفرج

يعرف جيدا أن الشخصية تقصد مهمة كبرى أكثر من تطلعها لمهمة إحضار هامبورجر من الخارج ثم العودة مرة أخرى. أدركت أن المشاهدين سيتوغلون فى أعماق هذه الجملة وسيصلهم مغزاها، وسيستشعرون وخزا خفيفا مع توقعهم لرؤية ماذا سيفعل المدمر بعد ذلك.

لم يحدث أننى غيرت سطرا من أجل عيون أرنولد. لم أغير أى شىء على الإطلاق، لكن هناك شيئا ما أضافه هو على هذا السطر بث فيه منتهى الحيوية، وسمح لخيال المشاهدين بالانتعاش، لانتظار ماذا سوف يحدث لاحقا. لقد تشربت هذه اللحظة نفحات إضافية ذات مذاق خاص، وحوّلها أرنولد إلى ذكرى تقاوم النسيان.

إن انضمام أرنولد إلى فريق الممثلين ليلعب دور المدمر كان ضربة حظ موفقة تماما لنا وله أيضا بمنتهى الصراحة. واستعرت منطق الاتجاه السائد فى هوليوود، وتصورت أنهم استيقظوا ذات صباح وفتحوا متاجرهم وقالوا: "ما هذا الفيلم بحق الجحيم الذى يحتل الصدارة فى عطلة نهاية الأسبوع؟" وبالمناسبة لقد احتل الفيلم بالفعل المركز الأول فى عطلة نهاية الأسبوع التالى والأسبوع الذى يليه أيضا. لقد سيطر الفيلم على أرباح عطلة نهاية الأسبوع لعيد الشكر متحديا اثنين من الأفلام الكبيرة، مثل فيلم "كثبان" على سبيل المثال، وفيلم "٢٠١٠"، والاثنان كانا من إنتاج الاستوديوهات الضخمة. الحقيقة أن فيلم ٢٠١٠، إنتاج استوديو كبير، أما فيلم كثبان، فينتمى إلى قمة الأفلام المستقلة. لكن هذين الفيلمين يتمتعان بميزانيات ضخمة، ومع ذلك تخطى فيلم المدمر الاثنين معا ودهسهما. بينما الفريق الذى يقف وراءه فى النهاية مجموعة لا يعرفها أحد.

فجأة أصبح ثروة قومية

فجأة وبدون مقدمات تحولنا إلى ثروات قومية. بعد عرض فيلم المدمر، بذل كل وكيل أعمال ما بوسعه لدعوتى إلى الغداء. فجأة يريدون أن يعرفوا مَنْ أكون، ولماذا يتصدر فيلمى قمة الإيرادات لمدة أربعة أسابيع مع أنهم لم يسمعوا بى من قبل مطلقا.

وقبلت بعضا من دعوات الغداء بدافع الفضول. وأنا معلوماتى عن عالم الوكالات تساوى صفرا كبيرا. استغرق هذا الأمر المسلى أسبوعا كاملا. ثم أطل سؤال حتمى برأسى يقول، ماذا سأفعل بعد ذلك؟ لكننى كنت قد بذرت الحبوب بالفعل وانتهى الأمر، فما بين فيلم بيرانها ٢ والبدء فى تصوير فيلم المدمر، توفرت لى فترة من الوقت بفضل تأجيل الاستعداد للفيلم لمدة ستة أشهر. وأثناء تلك الفترة كنت قد كتبت فيلمى الثانى رامبو. كان يسمى رامبو، وهو الذى يطلق عليه الجميع الآن رامبو ٢، مع أن اسمه الحقيقى رامبو: السلالة الأولى الجزء الثانى.

"صنع الأفلام أشبه بالحرب. كل يوم معركة. أنت تحارب الميزانية أو جدول العمل أو حتى العناصر الصغيرة. إن چيم يضغط على نفسه فى العمل بما يفوق جهد أى شخص آخر فى فريق الممثلين أو فريق العمل وراء الكاميرا. ويتوقع فى المقابل بذل مجهود بنسبة مائة بالمائة مضاف إليه واحد بالمائة من كل شخص يعمل فى موقع التصوير".

بل باكستون - ممثل

الغرباء (١٩٨٦)

سيجورنى ويڤر، كارى هين، مايكل بين، بول ريزر، لانس هنركسن، بل باكستون، وليام هوب، چينيت جولدشتاين، آل ماتيوس، مارك رولستون، ريكو روس، كوليت هيلر، دانييل كاش، سينثيا سكوت، تيب تيينج.

كنت قد انتهيت أيضا من كتابة سيناريو آخر بعنوان الغريب ٢. كتبته بالاتفاق مع المنتجين ديفيد جودار ووالتر هيل وجوردون كارول، بشرط أنهم لن يبخلوا بأى شىء ليتيحوا لى فرصة إخراج الفيلم. قالوا لى: "بالتأكيد أيها الصبى، لا توجد أى مشكلة". لكننى متأكد أنه لو لم يكن فيلم المدمر عملا طاغى النجاح، كانت فرصتى ستتضاءل

تماما لإخراج هذا الفيلم. المهم أننى كتبت قطعة سينمائية قوية، ربما أول ثلثين من سيناريو فيلم الغرباء قبل الانتهاء من فيلم المدمر. وقد أحبـــوا ما كتبت. ومن حسن الحظ أننى لم أستكمل كتابة السـيناريو؛ لأنهم كانوا سيبـدأون إنتاجه قبـــل عرض فيلم المدمر.

لكن والتر هيل كان على استعداد للمخاطرة. أما الآخران فكانا على استعداد لإطلاق النار علىّ وشنقى لعدم انتهائى من كتابة السيناريو، ولأننى تحولت إلى مشروع آخر أى إخراج فيلم المدمر. اتصل بى والتر وقال إنه سينتظرنى حتى أنتهى من فيلم المدمر؛ لأنه معجب بما أنجزته فى السيناريو. وقلت فى نفسى إن هذا أمر عظيم. هذا الرجل يدافع عن فكرة ما. وأنا دائما أشعر أننى مدين لوالتر بسبب هذا الموقف.

فى الثانية التى انتهيت فيها من فيلم المدمر، عدت للعمل فى سيناريو غرباء. أغلقت الباب على نفسى فى شقتى فى تارزانا، وامتنعت عن الرد على التليفون. ظهر فيلم المدمر فى نهاية شهر أكتوبر، وأذكر أننى استمريت فى الكتابة حتى فى إجازات الكريسماس ١٩٨٥، حتى سلمت السيناريو فى شهر يناير، وقد انقلبت فى هذه الأيام إلى شعلة نشاط وجواد جامح.

فى هذا الوقت راح كل إنسان يدعوننى إلى الغداء ويقول: "أيها الصبى، أيها الصبى، أيها الصبى، ضع ثقتك بى. إياك وإخراج فيلم الغريب ٢. إنها قضية فاشلة. إنها خسارة كبيرة لك. لو كان مشروعا يرجى منه، فهذا يرجع فقط لكون ريدلى سكوت أبلى بلاء حسنا فى الجزء الأول. أما لو كان مشروعا سيئا، فهى غلطتك وحدك." وكانت إجابتى دائما: "نعم، لكننى معجب به فعلا. أعتقد أنه سيصبح عملا جيدا. هل من الممكن أن أنفذه"؟

كنت صادقا جدا من جهة تحديد استراتيچية مشوارى الفنى. ودائما أنا كما أنا لا أتغير. فأنا أنجذب للأفكار التى تثير اهتمامى. وأملك القدرة على رؤية الفيلم فى رأسى من هذا المنطلق. يجب أن أنفذ هذا الفيلم. ثم ظهرت بعض الأمور الصغيرة، مثل حقيقة أن لا أحد أبرم اتفاقا مع سيجورنى ويفر، وأننى كتبت السيناريو عن

شخصية تدعى ريبلى وهى الوحيدة التى يمكن أن تلعبها. أشياء صغيرة من هذا القبيل. لكن هذه الأمور كلها تم حلها وبدأت بعدها فى إخراج فيلم "الغرباء". لم أكن مضطرا لألعب لعبة التطوير وأقرأ صحبة من السيناريوهات. فأنا عندى مشروع جاهز ومطلوب منى استكماله فقط.

لقد تم استقبال فيلم الغرباء بشكل طيب جــدا. حصلنا على سبعة ترشيحات لجوائز الأكاديمية. ورشحت سيجورنى ويفر لجائزة أفضل ممثلة. يمكنك أن تصحح لى المعلومة لو كنت مخطئا، لكننى أعتقد أنها كانت أول مرة يتم فيها ترشيح ممثل لجائزة أفضل ممثل أو ممثلة فى فيلم صلب مثل أفلام الرعب أو أفــلام الخيـال العلمى من وجهة نظرى.

أحب الخيال العلمى. لا أفهم لماذا يحدون من قـدراته داخل هذا الإطار الضيق؟ لا أعرف لماذا لا يستطيعون تقديم فيلم قمة راق بمستوى إدراكى ناضج يقوم على الخيال العلمى؟ كانت هناك فترة ينظرون فيها إلى الخيال العلمى بصفته عملا فقيرا محدودا صبيانيا، عملاً موجهاً للأطفال. وأخيرا أدرك الناس أننا نعيش فى عالم خيال علمى. نحن نعيش فى عالم شهد نقلة نوعية فى الخمس عشرة سنة الأخيرة بواسطة شرائح الميكروشيب، فنحن نسكن عالما لم يستطع أحد تخيله منذ خمسة عشر عاما، وقد تكيفنا معه بالفعل. بالتالى ربما يكون تسامحنا تجاه هذا التفكير الخيالى قد زاد قليلا، وتم امتصاصه وأصبح اتجاها سائدا، وربما هذا ما حدث عند ظهور فيلم الغرباء.

نحن لم نره كعمل كئيب ممل خارج إطار الزمن. بل تعاملنا معه بمنتهى الجدية. أظن أن السبب وراء عدم تحقيق الأجزاء التالية من الغرباء درجة النجاح ذاتها، هو عدم استثمارها هذه الحقيقة. عندما قدم ريدلى سكوت فيلمه، تعامل معه بجدية كاملة. لقد أراد أن يجعل هذا المكان يبدو حقيقيا. لقد رغب فى جذب أقدام المتفرجين داخل العمل، وتركهم يعيشون أطول ساعتين فى حياتهم.

كان هذا هو هدفى تماما فى فيلم الغرباء، باستثناء إضافتى أهدافا أخرى لتحقيق نتيجة أكثر قوة لخلق دفقة أدرينالين، ليس من منطلق الخوف فقط، بل من

منطلق البهجة والانتعاش أيضا، من خلال ضخهما داخل عناصر الأكشن تماما مثل عناصر الإثارة والتشويق.

من أجل الانتقال إلى الخطوة التالية، فاجأ الفيلم الثانى الجميع بنجاحه أكثر من الفيلم الأول. وهكذا مشيت مشوارا طويلا من أجل تثبيت دعائم مهنتى كمخرج سينمائى، مع تدعيم مشوار جيل هيرد فى مجال الإنتاج.

آخر ما كان يتصوره خيالى عندما بدأت الإخراج، أننى يمكننى تقديم فيلم خيال علمي كبير في هوليوود، سيراه المتفرجون فى أنحاء العالم ويحقق نجاحا عظيما، وأن الناس سوف تصطف طويلا لتشاهده. كان هذا أبعد مما وصل إليه خيالى. كان هذا وراء حدود منتهى أملى. لقد حققت ما أردت مع فيلم غرباء. لم يدر بذهنى أى شىء يتعدى تلك الحدود؛ لأننى لم أتوقع الوصول إلى هذه الدرجة. من الأفلام التى ألهمتنى لأصبح مخرجا مرموقا، فيلم مثل ٢٠٠١، وثلاثة صدامات للنوع الثالث، وأفلام من هذه النوعية. أفلام خيال علمى مرئية خيالية ملحمية. والآن.. لقد أنجزت ما أنجزت. وماذا بعد؟ هل أكرر التجربة؟ أنا لا أفكر بهذه الطريقة.

"معروف عنه أنه قاس. إنه رجل يصنع أشياء لا أحد يمكن أن يقوم بها غيره، مهما كان موقع الآخر فى أى فيلم كان. أنت لا يمكنك تخيل بيزنس السينما بدون جيمس كاميرون".

جيمى لى كيرتس - ممثلة

هل هو قاس فى العمل معه؟

أعتقد أن أى شخص قرأ أى مقال عنى يعرف أننى ديكتاتور بمعنى الكلمة ولا أعطى الممثلين الفرصة للخروج عن النص أبداً. (يضحك).

هذه المقالات ما هي إلا كومة كبيرة من النفايات. بادئ ذي بدء الممثلون لا يستجيبون لذلك. حتى لو كانت هذه هي الطريقة التي أريدها في تنفيذ العمل، وهو ما لا يحدث، فلن تؤدي هذه الطريقة إلى أي شيء. لن تحصل على أي أداء جيد. يجب أن تكون صاحب عين أخرى شريكة للممثلين. وهذا ما ينطبق على أي ممثل، وليس النجوم وحدهم. كل إنسان يظهر في لحظة من فيلمك، مهما كان دوره صغيرا، له أهمية مثل كل الآخرين في الفيلم. فأنا أرى أن الفيلم مجموعة من اللحظات الصغيرة. يسيطر النجوم على الكثير من هذه اللحظات، بالتالي عليهم أن يتحملوا أكبر قدر من المسئولية. لكن لو عملت في أحد أفلامي ليوم واحد، فأنت تملك مسئولية مساوية على قدر هذا اليوم. لأنني أعتقد أن تأثير الفيلم على المتفرجين مثل السلسلة، والسلسلة تكون قوية بقدر قوة أضعف حلقة فيها. ولو كان أضعف حلقة شخصا ما لم يؤد أداء عظيما، سيخرج الباقون عن السياق ويضعفون الفيلم ككل؛ لهذا أعمل مع كل الأشخاص على حد سواء.

الأعماق (١٩٨٩)

إد هاريس، ماري إليزابيث موسترانطونيو، مايكل بين، ليو بورمستر، تود جراف، جون بدفورد لويد، جي. سي. كوين، كيمبرلي سكوت، كابتن كيد بروير، جونيور، جورج روبرت كليك، كريستوفر ميرفي، آدم نلسون، ديك وورلوك، جيمي راي ويكس، جي. كينيث كامبل.

كان يجب أن أتلفت حولي وأبحث عما يستهويني كمخرج. يعد فيلم الأعماق نموذجا للمفهوم الذي آمنت به وأنا في المدرسة الثانوية. كنت أريد اللعب مع الأفكار التي تحمل جوانب عاطفية وفلسفية أكثر مع التقليل من لقطات الأكشن. أعتقد أن هذا ما يتميز به فيلم "الأعماق" المتوسط في عالم البيزنس. إنه ليس قنبلة، لكنه أيضا لم يحقق قدرا كبيرا من الأرباح. أظن أن الناس كانوا يريدونه من النوعية التي ترفع نسبة الأدرينالين.

كانوا يتشوقون إلى جرعة أكبر من التشويق، والهزات والإثارة والعنف. والحقيقة أن الفيلم لم يقصد تقديم هذا كله أبدا لو تفهم قصدى. لكن هل يعنى ذلك ألا تقدم فيلما بصفتك مخرجا؟ أظن أن عليك استكشاف منطقة جديدة.

فى فيلم الأعماق انهمكت فى استكشاف منطقة جديدة، وتعرف ماذا حدث؟ الحقيقة أن المتفرجين لم يتفقوا على استقباله بالشكل المنتظر. أما فى فيلم "الأكاذيب الصادقة" فقد استكشفت منطقة جديدة تلعب فى ساحة الكوميديا، واستجاب لها الجمهور. وقد تجلى فعل استكشافى منطقة جديدة فى فيلم تيتانك، وهنا حدث اتفاق حقيقى هذه المرة، لهذا أؤكد من وجهة نظر الإحساس المجرد على أهمية التحرك نحو بعض المناطق الجديدة؛ لبث الحيوية فيها؛ وللإبقاء على الناس خارج سياق الاتزان. أما الاختيار الثانى بالسير وراء الاتجاهات السائدة، فهو ما يتحقق حسب اعتقادى عندما ترغب فى التعامل مع الأمور بكسل.

من الأهداف المحددة فى فيلم الأعماق جذب الجمهور ليسكن تحت سطح الماء. بالتأكيد أنا لا أؤمن أنك يمكنك وضع الجمهور فى أى مكان لا تسكن شخصياتك فيه. فمدخل الجمهور داخل هذه التجربة يتحقق دائما من خلال الشخصية أو مجموعة من الشخصيات. بالتالى لو لم ير الجمهور ويميز الناس الذين يعرفهم فى بيئة أعماق الماء، سيتحول الأمر بالنسبة إليهم إلى مجرد مشاهدة عرض خاص عن بعد للمستكشف الفرنسى چاك كوستو، مبدع الأفلام التسجيلية المتخصصة فى أعماق البحار. من هنا أدركت ضرورة وضع الممثلين المشاركين فى الفيلم فى المياه وتحت سطح المياه، كما يجب أن أشاهدهم بنفسى.

فى الوقت الحالى كل إنسان يبدو متآلفا مع أدوات الغطس تحت الماء، وأنت نفسك تعرف أنك سوف تضع هذا القناع على وجهك، وهذا الشىء فى فمك ليبدو وجهك بالكامل منحرف الشكل، وأنك لا تستطيع الكلام ولم تعد أنت كما أنت مطلقا. لكن مجرد الغطس لم يكن الإجابة الصحيحة. فالممثلون يتواصلون كثيرا للتعبير عن مشاعرهم بواسطة الذبذبات الصادرة من حناجرهم وأدائهم الصوتى. فقد شعروا

باحتياجهم للقدرة على الكلام. نحن الآن نتكلم عن الخوذات. معظم الممثلين لا يعرفون كيف يقومون بالغطس تحت الماء باستخدام هذه الأدوات، ويكتفون بالخوذات وحدها. بداية كان لابد من تصميم خوذة. ثم كان علينا تعليم الممثلين استخدامها؛ ليعتادوا على وجودها أكثر من ساعتين. يجب أن يشعروا بالأمان داخل هذه الخوذات. ومن أجل توفير الشعور بالأمان التزمنا بوضع غطاس منقذ معهم فى حالة تعرضهم لأى مشكلة. كان عليهم أن يتعلموا التعامل مع هذا الأمر، يتعلموا كيف يحافظون على اتزان آذانهم حتى ينزلوا إلى مستويات أعمق. ويتعلموا كيفية الصعود إلى أعلى مرة أخرى. كيف ينظمون أنفاسهم ويحافظون عليها. كيف يصعدون إلى السطح أثناء الزفير حتى لا تتعرض رئاتهم للحمل الزائد والانفجار. من أجل كل هذا قمنا بتدريب الممثلين.

نحن الآن نعيش جميعا تحت أعماق المياه لتصوير المشاهد. يحتفظ إد هاريس بأوراق السيناريو داخل البلاستيك؛ حتى يتمكن من قراءة الديالوج قبل كل محاولة تصوير. لقد أقمنا مسرحا تحت الماء بمعنى الكلمة كحدث لم يسبقنا إليه أحد. واستطعنا التحدث إلى بعضنا البعض وتنفيذ ديالوج الفيلم، والحقيقة أن معظم الديالوج المنطوق تحت الماء كان مسجلا. وقد استخدمنا بعض الإضافات الصوتية القليلة، لكن ليس كثيرا. وكانت تجربة عظيمة بالنسبة لى. أنا أيضا لبست الخوذة وتمكنت من الكلام مع الممثلين. أعتقد أن الفيلم أحدث ثورة فى التصوير تحت الماء.

استجاب الممثلون لهذه التدريبات بدرجات متنوعة. تصور معظمهم أنها مغامرة وأنهم يمكنهم الاستمتاع بها بصدق، بدرجة ما. لكن عندما طال زمن التجربة، وقبعنا ساعات طويلة تحت المياه، أصبحت المسألة مرهقة، مرهقة من الناحية الجسدية. أعتقد أن التدريبات تخطت هذا الحاجز خاصة مع إد هاريس. لقد واجه إد مهمة أصعب من أى شخص آخر؛ لأنه كان عليه أن يمثل وخوذته ممتلئة بالماء، وهو أمر يختلف تمام الاختلاف عن كل ما سبق. لقد استخدم عدسات لاصقة حتى يستطيع تحديد مدى البصر تحت المياه. ظلت خوذته تمتلئ بالمياه، وفى الوقت نفسه عليه أن يحافظ على تنظيم نفسه ويمثل. لهذا كان يواجه كممثل ضغطا هائلا من نوع مختلف تماما.

كان فيلما جيدا فى تنفيذه. وليس بالضرورة أن يحقق الفيلم النتيجة نفسها باستمرار. لكن التجربة هنا كانت إيجابية لتقديم فيلم مثل الأعماق بكل التحديات التقنية والعاطفية، ثم تصل إلى نهاية المطاف مع هذه التجربة وتقول لنفسك: هل تعرف؟ أشعر أننى تسلقت جبل إيفرست. بالتالى أصبح كل جبل تتسلقه بعد إيفرست أسهل بكثير. أو ربما تسير فى الطريق العكسى وتقنع نفسك أنك تستطيع إنجاز أكثر مما أنجزت، وهو ما يمكن أن يكون خطأ. من المحتمل أن ينتهى بك الأمر لتخرج فيلما مثل "تيتانك"، وهو بالتأكيد أكثر صعوبة من فيلم "الأعماق".

المدمر ٢ : يوم المحاكمة (١٩٩١)

أرنولد شوارزنيجر، ليندا هاملتون، إدوارد فرلونج، روبرت باتريك، إيرل بوين، چو مورتن، إس. إباثا مركرسون، كاستولو جويرا، دانى كوكسى، چينيت جولدشتاين، زاندر بيركلى، ليزلى هاملتون جيرين، كين جيبل، روبرت وينلى، شين وايلدر.

أعتقد أن طلب أى شخص منك إخراج فيلم يقوم على عالم أسسته بنفسك هو نوع من التملق الذى لا ينتهى. فقد منحتنى هذه الميزة الفرصة لاستكشاف شخصياتى الأصلية بشكل أعمق. فهم لا يضعون فوقك حملا إبداعيا أيا كان. قالوا لى: "فقط لو تستطيع إقناع أرنولد، وأنت قادرعلى ذلك." إنه عالمى أنا، شخصياتى أنا، إذن هى فرصة لأطيل عمر هذا العالم المتخيل وتقديم أكثر مما قدمت.

لكن هناك بالتأكيد تحديا مع كل جزء لتلبية احتياجات القاعدة العامة من الجمهور، بالإضافة إلى كسب رقعة جديدة لاستقطاب جمهور جديد، ومن أجل هذا الجمهور الجديد لا يمكنك أن تدعى معرفتهم كل شىء عن الفيلم الأصلى. لن تستطيع تكرار نفسك، بل عليك أن تنقل إليهم معلومات كافية عما حدث فى الجزء الأول حتى يتمكنوا من الاستمتاع بالجزء الثانى. أكبر مهمة تنطبق على أى جزء ثان من أى فيلم وبالتأكيد على فيلم المدمر ٢، هى أنك ملزم بصنع التوازن بين عاملين متناقضين

هما الاعتيادية والمفاجأة. يجب أن يجد المتفرجون احتياجاتهم للتواصل مع الأمور المعتادة بارتياح، مع الأخذ فى الاعتبار ألا تغرق فى الاعتيادية المطلقة؟ حتى لا تصبح الأحداث مملة أو تشعرك أنها مجددة بفعل فاعل. لابد من المفاجآت. لكن المفاجآت يمكنها أن تسلك طريقين. إما أنها مفاجآت سلبية من نوعية.. "أووه، أنا لم أتوقع ذلك ولا يعجبنى ما يحدث."، أو من نوعية.. "أووه، أنا لم أتوقع ذلك، لكن بما أننى رأيت بعينى، فهى مفاجأة تتناسب مع الأحداث الأخـرى وكان يجب علىَّ أن أتوقعها." أفْضَل أنواع المفاجآت هى التى يقول معها المتفرجون.."كان يجب علىَّ معرفة أنهم سوف يفعلون ذلك." لكنهم أبدا لم يصلوا بتفكيرهم إلى هذا الأمر. إذن كتابة جزء ثان يحتاج إلى فن حقيقى.

حتى هذا الوقت كنت قد قدمت عدة أجزاء سينمائية مثل بيرانها ٢، السلالة الأولى ٢، الغرباء ٢. بعدها قدمت الكثير من الأفلام التى تحمل رقم اثنين. حاولت جاهدا التخلص من رقم اثنين فى عناوين الأفلام، ومع ذلك فهى مازالت تمثل الجزء الثانى. أما الحيلة التى تسوقها للجمهور بوضوح فهى منحه ما يريد، وعليك بعدها أن تمنحه أكثر مما يتوقع.

وقد تجلى الكثير من فائض المفاجآت مع خلق شخصية تى-١٠٠٠ فى الجزء الثانى من فيلم المدمر. لقد تقدمت التكنولوچيا حتى بلغت مرحلة إمكانية خلق هذه النوعية من الشخصيات، وهى اللحظة نفسها التى استدعونى فيها وقالوا: "هل تحب إخراج فيلم المدمر ٢؟" والمفارقة الأكيدة التى ربما لا يعلمها الكثيرون أن شخصية تى-١٠٠٠، هذا الرجل ذو السائل المعدنى، كانت فكرتى الأصلية التى كنت أود تقديمها فى فيلم المدمر منذ حوالى ثمانى أو تسع سنوات، لكن لم يكن هناك وسيلة لتنفيذها. هذه هى الصورة التى رسمتها لها فى رأسى. صورة تجعل المدمر هو هذا الرجل ذو السائل المعدنى. لكننا وقتها لم نتوصل إلى الوسيلة التى نستخدمها فى تنفيذها، فتركناها وتحولنا إلى القصة الأخرى. بمعنى أن هذا الرجل ذا السائل المعدنى قد بُعث من جديد وأصبح إله الانتقام فى الفيلم الثانى.

ترسـخت فى ذهنى فكـرة أن كل هـذا جـزء من العـالم ذاته من البـداية، وربما يكون هذا هو المفتاح لمبرر استـقبال الناس الفيلم بوصفه عملا أساسيا ومتماسكا بشكل ما.

الأكاذيب الصادقة (١٩٩٤)

أرنولد شوارزنيجر، چيمـى لى كيرتس، توم أرنولد، بل باكسـتون، تيا كارير، آرت مـاليك، إليزا دوشكو، جرانت هسلوف، تشـارلتون هسـتون، مارشال مـانيش، چيمس آلين، ديتير راوتر، چين موريس، كاتسى شابيل، كريستينا وايلر.

يرجع السبب فى قبولى إخراج فيلم "الأكاذيب الصادقة" إلى لحظة شديدة الخصوصية. كنت أجلس فى المطعم الذى يملكه أرنولد فى سانتا مونيكا أتناول سلطانية من الشوفان، ورحنا نتجاذب أطراف الحديث. سألنى أرنولد عما أود أن أفعله بعد ذلك. فأخبرته أن عندى عددا من الأفكار. ثم سألته أنا عما يحب أن يقدم بعد ذلك. فقال إنه انتهى لتوه من مشاهدة فيلم صغير يعتقد أنه يمكن أن يتحول إلى فيلم جيد، ويحتوى على شخصية مناسبة له. فكرت بينى وبين نفسى أننى لم أسمع أرنولد أبدا يتكلم عن مشروع انطلاقا من قوة الشخصية. كم وددت أن آخذه بين أحضانى لأننى تأكدت أنه الآن أصبح ممثلا. فهو الآن يريد تقديم فيلم من أجل الشخصية، وليس من أجل سياق الأكشن المتتابع أو من أجل حسبة الأرباح التى يمكـن أن يجنيها، وكل هـذه النوعية من الأفكار.

عندما شاهدت الفيلم (النتيجة النهائية، فرنسى، ١٩٩٢)، فكرت أنه يحتاج إلى الكثير من العمل. إنها نوعية الشخصية التى تشبه الممثل والى كوكس بهيئته الضئيلة. كان يجب أن أمنح نفسى فرصة التفكير لمدة دقيقة واحدة لأرى ماذا يعجب أرنولد فى هذا الرجل. واكتشفت أن ما أعجبه بالفعل هو هذا التقارب الكامن داخل هذه الشخصية، التى تحمل وجه چيمس بوند المنغمس فى عالم المراقبة المعقد الدولى

الحقيقى من ناحية، كما أنها تحمل وجه الرجل البيتى من الناحية الأخرى. أعرف أن أرنولد رجل بيتى وأن هذه الحياة تروق له. إنه هذا التواصل - إنهما هذان العالمان. والسبب الحقيقى أنهما عالما أرنولد بالفعل، حيث يغادر أرنولد بيته إلى الدنيا الواسعة التى تعرفه كبطل كبير ينقذ العالم، أما على الجانب الآخر فعليه أن يعود إلى البيت مثله مثل أى شخص آخر ويتناقش مع زوجته حول اختيار الشخص الذى يتحمل مشكلات الحديقة.

كنت أعرف كيف أكتب شخصية هذا الرجل. فقد أعجبنى فيه كل ما أعجب أرنولد، كانت فرصة لتقديم شخصية مرحة. عندما أعود للتفكير فى فيلم الأكاذيب الصادقة، لا أركز على مشهد الطائرات وحقيقة تعاملاتهم العنيفة وكل هذه الأمور. بل كنت أفكر فى المشهد الذى تتصور فيه الشخصية التى يلعبها أرنولد، إن الشخصية التى تلعبها چيمى لى كيرتس تقيم علاقة عاطفية، وأنه يتطلع إليها، وأنها أصبحت تشبه حبات البسلة التى تتساقط من الشوكة وتحاول ألا تكذب. إنها لغة تواصل العيون. بالنسبة لى هذا هو مكمن المرح، هذا هو ما جذبنى نحو هذا الفيلم من الأصل.

وجهة نظرى كمخرج أن المرح المتولد فى فيلم "الأكاذيب الصادقة" قادم من هذا التجاور بين كفتى الميزان. فأنت تتلقى أقل قدر من كفة البيئة العائلية، ثم تنتقل إلى طرف النقيض لهذه السلسلة حيث الكفة الكبيرة، حيث القوات البحرية والهجوم الجوى الضخم وقذائف النيران وقافلة الإرهابيين، الذين يملكون أسلحة ذرية فى ظهر الشاحنة. فقد كنا نضحك ونحن نطلق على هذا الفيلم ملحمة عائلية.

كان واضحا أن النهاية ستكون مشهدية مثيرة. يجب أن تكون ضخمة بقدر اجتهادنا فى ذلك. فقد مزجنا الطائرات النفاثة العسكرية الحقيقية مع النماذج المقلدة، واستخدمنا تكوينات ديچيتال وما إلى ذلك. أعتقد أننا بلغنا مستويات هائلة من ناحية الأمان، خاصة بالنسبة للممثلين. بعض من مصورى الصف الثانى من فريق العمل، الذين كانوا يحلقون فى طائرة تدريب وهم يتعقبون الطائرات الأخرى، تعرضوا إلى مستوى أقل من الحماية قليلا. لكن لم يتم الزج بأى ممثل داخل هذه الأجواء.

كان أرنولد يجلس فى نموذج طائرة فـوق قاعدة متحركة بواسطة ستة محاور، فوق قمة مبنى بوسط مدينة ميامى. يا لها من فكرة ممتازة، يا له من مخطط هندسى على أعلى مستوى. الحيلة هنا أن تجعل اللحظة تبدو خطيرة بدون أن تحمل أى درجة من الخطورة.

هناك مشهد عظيم لزوجة أرنولد وهم يجذبونها بقوة خارج السيارة الليموزين، وهى منطلقة كما الشخص المهووس بسرعة مائة ميل فى الساعة. عندما شاهدت چيمى لى كيرتس أداء الدوبليرة دونا كيجان لهذا المشهد وهى تتعلق بالهليكوبتر، ولمست بنفسها استمتاع دونا بهذا الوقت العظيم، طلبت چيمى أن تنفذ اللقطة من هليكوبتر حقيقية. كنا قد خططنا لتنفيذ هذه اللقطة على أحد المسارح أمام شاشة خضراء. فقلت: "أوكى، لو كانت تريد أن تتعلق بهليكوبتر، سأقوم بتصوير ذلك." وارتدت چيمى سرجة الفارس الواقية. وكذلك فعلت أنا. وربطونى فى قضيب أسفل الهليكوبتر يستخدم فى الهبوط. بينما تعلقت هى بكابل آمن تحت الهليكوبتر، وانطلقنا فوق الكوبرى بسرعة ثمانية أميال فى الساعة؛ لهذا سنجد لقطة لچيمى وهى تصرخ وتتدلى من الهليكوبتر، ومعها نرى كل الطبيعة المحيطة على طول الطريق. كل هذا حقيقى مائة بالمائة. إنها چيمى بشحمها ولحمها تتدلى من الهليكوبتر.

بمناسبة الحديث عن چيمى، فقد كانت أول اختياراتى لأداء هذا الدور. لقد كتبت الشخصية وهى معى فى كل خطوة داخل عقلى. كنت أعرفها بالكاد. عندما كنت متزوجا من كاثرين بيجالو، كانت زوجتى قد انتهت لتوها من فيلم الفولاذ الأزرق، بطولة چيمى. وكونت فكرة عن چيمى أنها إنسانة لطيفة. فهى اختيارى المثالى الفانتازى لتلعب دور هيلين تاسكر.

المشكلة الآن أن أرنولد لا يرى چيمى فى هذا الدور. إنه لا يعرفها. الحقيقة أنه لا يحمل تجاهها أى خلفية سلبية؛ إنه فقط لم يرها فى هذا الدور. وتلقيت تشجيعا من معسكر أرنولد لاستكشاف أى اختيارات أخرى. فشاهدت العديد من الممثلات وكانت الكثيرات منهن موهوبات. لكننى كنت قد تحدثت فعلا مع چيمى لأتأكد أنها مستعدة

وليست مشغولة، فتحفزت هى الأخرى لتعرف ماذا يحدث. وفكرت أن أعرض شرائط على أرنولد وأستعين بوسائل أخرى مشابهة.

أشعر الآن بارتياح وأنا أحكي هذه القصة لأنها انتهت بإظهار أرنولد كرجل عظيم، لأنه كذلك بالفعل. كما قلت لم يكن أرنولد يرى أن چيمى تناسب هذا الدور. إنه فقط لا يستوعب هذا التصور. وكان موقفه أمينا لأقصى درجة. إنه لا يحمل أى موقف شخصى تجاهها؛ فهو لم يقابلها من قبل. إنه لا يتصورها فى الشخصية لسبب ما، لم أفهم مبرراته أبدا. بعدما استعرضت كل الاختيارات الأخرى، اتصلت بأرنولد وطلبت منه أن يحضر. تناولنا الغداء وقلت له: "إلى أى درجة تثق بى؟" فأجاب: "چيم، أنا أثق بك ثقة مطلقة." فقلت: "إذن هى چيمى." هنا تستطيع أن تراه فى لمحة ما وهو يقول فى نفسه أنا أرنولد شوارزنيجر وقد قلت إننى لا أريد هذا الأمر، إلى آخر هذه المرادفات. وإذا به يقول: "رائع." لم يضف أرنولد أكثر من ذلك، فقط قال "رائع". ومن اليوم الذى رآها فيه، تأكد أنها ممثلة مثيرة، وقد استمتع بالعمل معها بالفعل وقدما معا فيلما عظيما.

نستطيع الآن القفز حتى نصل إلى نهاية الفيلم. عندما وقَّعت چيمى على طلب وكيل أعمالها لوضع اسمها فوق اسم الفيلم. لكن هذا حق أرنولد وحده، ولا أحد يملك هذه المساحة غيره. إنها واحدة من ألاعيب الوكلاء ليس إلا. لكننى أخبرت چيمى أننا سنسأل أرنولد بعد الانتهاء من الفيلم. لو قال لا فهى لا. ووافق الجميع على ذلك. وانتهى الفيلم بكل مراحله وجاء وقت سؤالى لأرنولد عن المكان الذى سيوضع فيه اسم چيمى. اتصلت به وقال إنها تملك روحا عظيمة. لقد أضافت الكثير إلى هذا الفيلم. يجب أن ينتقل اسمها ليصبح فوق اسم الفيلم. الآن أعتقد أن هذا الفعل لا يصدر إلا من رجل كبير. لأن معظم الناس فى هوليوود لا يفعلون ذلك.

"إن رغبته المستمرة فى التطور وإعادة التقييم فى ضوء المعلومات الجديدة لا تنتهى أبدا، فهو يضع نصب عينيه الوصول إلى الكمال فى كل ما يحاول إبداعه".

راى سانشينى – منتج

تيتانك (١٩٩٧)

ليوناردو دى كابريو، كيت وينسليت، بيلى زين، كاثى بيتس، فرانسيس فيشر، جلوريا ستيوارت، بل باكستون، برنارد هيل، ديفيد وارنر، فيكتور جاربر، جوناثان هايد، سوزى آميس، لويس آبرناثى، نيكولاس كاسكونى، د. أناتولى إم. ساجاليفتش.

بالنسبة لى بدأ فيلم "تيتانك" بأوراق التاريخ، ومن أوراق التاريخ استخلصت القصة التى أعتقد أن التاريخ هو أفضل من رواها. الآن لم يعد هذا التصريح مهما بالضرورة، خاصة بالنسبة للمتعمقين فى التاريخ. هناك اثنا عشر أو ثلاثة عشر فيلما تناولت السفينة تيتانك، وهو ما يبدو أنه دقيق من الناحية التاريخية، من ناحية أنهم اضطلعوا على أشياء تاريخية تتعلق بمضمون الفيلم سيتم عرضها داخل سياق العناصر الخيالية. كان إحساسى أنها بالفعل أفلام جيدة، لكنها لم تمسنى من الداخل كقصة عاطفية أريد أن أحكيها، وربما تكون هجومية حادة من الناحية التاريخية، لأنها لم تحدث لهؤلاء الناس فى الحقيقة. ربما تكون حدثت لشخص ما فارق الحياة، لكننا لا نعرف عن ذلك شيئا.

فقلت فى نفسى هيا بنا نحكى قصة ربما تكون وقعت بما لا ينتهك حرمة الحقيقة التاريخية. لن نقدم أحداثا مستحيل تصورها، وبما لا يتعدى على تفرد التقارير التى كتبت ونعرفها عنها. هيا بنا نقدم قصة شخص ما استطاع أن يلحق بالسفينة ثم فارق الحياة، لكننا لم نسمع عن قصتهما أبدا قبل الآن. أثناء هذه القضية سنتعلم الكثير عن التاريخ، لكننا سنحصل على الإضافات لإحساس حقيقى شخصى بأنك مت هناك فعلا، لأنك الآن تملك مركز التركيز فيما يتعلق بعواطفك ومخاوفك وآمالك وكل هذه الأشياء التى تخص الجمهور فى القصة، والتى تخترق بك حاجز الشاشة وتضعك داخل التاريخ لتعرضه بينما أنت تتفرج من الخارج.

من هنا اعتبرت أن هذا التفكير اتجاه صالح للتواصل. بعض الناس سيرفض هذا الطرح. جميل. أعتقد أن عددا أكبر من الناس تعلمت تاريخ تيتانك من الخيال التاريخي المقام داخل فيلمي أكثر مما تعلمه من الأفلام التسجيلية – الروائية الحقيقية التي قُدمت من قبل. من الممكن أن نتجادل إلي ما لا نهاية. لكن المؤكد أن الفيلم بدأ بالبحث، ثم البحث، ثم البحث بشكل أعمق. وكنت مهووسا بالتفاصيل تماما. لم أستطع وضع أي شيء في السيناريو ما لم يكن ممكن حدوثه فعلا. على سبيل المثال مارس العاشقان الحب في الكنبة الخلفية للسيارة. هذه السيارة كانت هناك في واقع الحياة. سيارة بقوة خمسة وثلاثين حصانا، موديل ١٩١١، سيارة سياحية مركونة في عنبر السفينة رقم اثنين[١].

أعرف كل هذه الأشياء. لكن الجمهور الآن لا يعرفها. لقد رآهما يتسللان إلى العنبر وهناك تقف سيارة، هذا هو كل ما حدث. وللعلم السيارة مازالت هناك.. تقبع تحت الأعماق في العنبر نفسه. الحقيقة أننا حاولنا إلقاء نظرة عليها بواسطة كاميرا آر. أو. في.، لكنها كانت ضخمة ويصعب تحريكها لتنفذ من خلال الفتحة الضيقة للمكان.

كل شيء قمنا به لابد أن يكون له أساس حقيقي. وعندما تصل إلى مشاهد الضباط والكابتن وكيف اصطدمت السفينة بجبل الجليد، وكل الأشياء التي وقعت وكيف تحطمت السفينة وغرقت، هنا أقول إنني كنت أريد وقوف هذه المشاهد على أهبة الاستعداد أمام محاكمة علنية. أردتها دقيقة بلاغية تحليلية لمأساة تيتانك. الواقع أننا تمادينا في البحث ودخلنا في جدل لا ينتهي حول ضغط المعدن والتصادم وكيف تتحطم السفينة قطعة قطعة، ومع ذلك لا يرجع الفضل إلى كل هذا في نجاح الفيلم. فقد لقي الفيلم نجاحا؛ لأنه ركز على المستوى العاطفي بعدة وسائل، وبمستويات متباينة مختلفة، اختلفت باختلاف استقبال الجمهور. يمكن أن نتكلم عن هذا الجانب إلى الأبد، والمؤكد أنه يحتمل اجتهادات أخذ ورد بلا نهاية.

---

(١) ملحوظة: أثناء مونتاج فيلم تيتانك، لصق كاميرون شفرة حلاقة بجوار كمبيوتر المونتاج، وقد كتب تحتها تعليمات تقول: "تستخدم في حالة فشل الفيلم فقط"!

فى مرحلة انتهائى من السيناريو، لم يكن عندى تصور لكيفية تصويره. أثناء الكتابة حاولت بالغريزة تجسيد كل القوى المرئية داخل السفينة تيتانك قدر المستطاع. وقد ضمنت أننا سنحل مشكلة كيفية بناء هذه المساحات ونعرضها. بمعنى أننى كدت أنتحر أثناء عملية الكتابة، وأنا أدرك ما أفعله بنفسي، لأن لدى الرغبة أن أراه واقعا ملموسا أمامي. تملكتنى الرغبة لمشاهدة درجات السلم الكبيرة. أحببت مشاهدة صالون الطعام الضخم. اشتقت إلى رؤية السفينة فى أوج مجدها. لم يكن هدفى أبدا صنع وحدات ديكور رخيصة. لقد لجأوا إلى هذا الحل فى الحلقات التليفزيونية القصيرة وتكلفوا حوالى خمسة عشر مليون دولار، أى أقل من عُشر ميزانيتنا. لكنها لم تحفل بالثراء، لا يفوح منها الرخاء، إنها لا تملك حقيقة الواقع المرئى.

ليس هذا فحسب بل كان علينا أن نخلق نحن كل عالم الرفاهية هذا أولا عن آخر، ثم نقوم بإغراقه. بالتالى تم بناء هذه الديكورات كلها فوق تكوين فولاذى كبير، يمكن أن يتحرك إلى أعلى وأسفل أثناء اكتساح المياه. لكن أين هى المياه؟ إذن الحل فى الصهريج. لكن أين هو الصهريج؟ إذن علينا أن نبنى الصهريج أيضا. لقد أصبحت الأمور مذهلة ممتعة فى كيفية العثور على حلول لخلق هذه التخيلات. كل من له صلة بالعمل كان يرى أن هذه الصور المفترضة ذات قدسية واضحة. واتفقنا أن نقلب السماء على الأرض لننفذ ما نريد. سنذهب إلى بولندا ونبنى السفينة ونأخذها فى مياه البلطيق. لم أقل أبدا أننا سننتشل معنا سفينة تيتانك الحقيقية ونغرقها هناك، لكننا سنبنى جزءا كبيرا من السفينة فى ترسانة سفن جدانسك، ونرفعها فوق صندوق السفن ونطلق منها البخار ثم نعيدها. ثم قررنا أخيرا دمج كل المهام المكلفين بها فى مكان واحد لنضفى روح التفاؤل فى نفس مواردنا وأموالنا، وانتهينا إلى بناء استوديو؛ لأنه لا يوجد مكان فى العالم سيسمح لنا بجمع كل ما نريد إنجازه معا. إذن نحن الآن نقوم ببناء استوديو.

تلقينا الضوء الأخضر فى شهر يونيو ١٩٩٦؛ لتنفيذ فيلم سوف يعرض فى شهر يوليو اللاحق. بمعنى أن عندك نافذة تتسع لاثنى عشر شهرا لتنجز الفيلم ويولد فى الحياة، أى أن لديهم وقتا لعمل المطبوعات المصاحبة لعرض الفيلم. وفى الوقت نفسه

كان علينا بناء استوديو يستوعب في النهاية خمس منصات للصوت، من بينها اثنتان من ضمن أكبر الأنظمة في العالم، مع بناء أكبر صهريج لفيلم سينمائي في العالم. ثم تأتي مرحلة بناء الديكور، الذي سيندرج في موسوعة جينيس كأكبر ديكور تم تشييده على مر التاريخ. بعدها يأتي تصوير الفيلم. ثم نركز جهودنا للانتهاء من مهمة المؤثرات المرئية. كل هذا يجب أن ينتهي خلال الاثنى عشر شهرا.

إنها مسألة تحمل قدر هائل من المخاطرة. وكنت أنا في غاية الاستعداد والتحفز. وقلت لمسئول الإنتاج: "اسمع، أنا لا أضمن أننا سننفذ كل ذلك." نعم أنا متلهف جدا على عرض الفيلم في شهر يوليو. لقد سجلت نجاحي الأكبر بالفعل من قبل مع افتتاح فيلم "المدمر ٢" في يوليو، وامتد إلى ثلاث أو أربع عطلات نهاية الأسبوع. سوف نبذل غاية جهدنا ولن نبخل بقطرة؛ لننجز كل ما يمكننا عمله حتى نلحق بهذا الموعد، لكننا يجب أن نتأمل الأوضاع في شهر مارس لنرى أين نقف. وعندما وصلنا إلى مرحلة استعراض ما أنجزنا بالفعل في شهر مارس، لم يستطع أحد تحديد موقفه بالضبط. وبدأ كل شخص يتخذ وضعا خاصا للاستعداد والتنمر. وتحول الموقف إلى ما يشبه سمكة تنتفخ وتلهث وتتهيج لتخيف أعداءها وتبعدهم بعيدا. كل واحد في فريق العمل راح ينتفخ ويلهث ويتهيج ليخيف أعداءه ويبعدهم بعيدا، لم يكن هذا حقيقيا بالمعنى المفهوم، وإنما تغطية للحالة التي وصلنا إليها في شهر مارس، حيث كنا في حالة ضياع واضح. لقد تأخرنا شهرا كاملا عن جدول الأعمال المخطط له من قبل. أما المؤثرات المرئية فهي وحدها متأخرة عن جدول العمل المخصص لها بشهرين على الأقل. وأصبح من المستحيل عرض الفيلم في شهر يوليو، لكن أحدا لم ينتبه إلى ذلك أو يناقشه إلا بعد فوات الأوان، وظهرنا كلنا بمظهر البلهاء.

كنت أعرف بيني وبين نفسي أن اختيار شهر يوليو اقتراح يحمل خطورة، وأنه ليس التوقيت الأمثل الذي نضعه في اعتبارنا. أهم ما في المسألة أن نقدم فيلما كأفضل ما يكون قدر المستطاع. ثم تركوا القرار النهائي في يدي، فظهرت أنا بمظهر الرجل الشرير. وأخيرا اتصلت بهم وأخبرتهم بضرورة عرض الفيلم في الكريسماس.

وكأن الجميع اتفق أن يقول ويعلن: "إنها غلطة كاميرون!" فقلت لهم: "أوكى، رائع، أنا الرجل الشرير، لكن إليكم ما يجب أن نلتزم به وإلا سوف نصيب أنفسنا بالضرر، وهو ما يعنى أننا سننفق أموالا طائلة أكثر وأكثر، وسيتعرض الفيلم إلى ظروف عرض سيئة ولا أحد سيربح أى شيء." كل هذا لأن فائدة تأخر الفيلم لمدة أربعة أشهر ونصف أو خمسة أشهر إضافية تتكلف ثلاثة ونصف مليون دولار. إنها مصاريف زائدة مقارنة بالمبلغ الأصلى الذى يخاطرون به ويبلغ مائتى مليون دولار.

بعدها تحول الأمر إلى فائدة جميلة؛ لأن هذا التأخير تسبب فى عمل الدعاية اللازمة للفيلم فى الصحافة. وربحنا عرض الفيلم فى بعض المهرجانات السينمائية. وتمكنا من عرضه فى إنجلترا. وواتتنا الفرصة لبناء قدر من السمعة الدولية زادت من حماس استقبال الفيلم. وانتبهت الصحافة إلى الفيلم. وصمدنا أمام أخبارهم وامتصصناها كلها عندما وصل الأمر إلى منطقة القصص السلبية، حتى بلغنا مرحلة ظهور الفيلم إلى النور، وهنا أصبحت هذه القصص التى يتناقلونها عن الفيلم مثل القبعة القديمة جدا، التى لا يمكن أن تظهر مرة أخرى فى الصحف ولو على شكل عنوان مقال. بعد وقت قريب لم يعد هناك مجال لكلمة تقال عن الفيلم، لم يعد متاح إلا الحديث عن الفيلم ذاته. كنت أود أن أعرض هذه الاستراتيچية، لكنها كانت أكثر من مجرد مسرحية جميلة. أفضل وسيلة للتعامل مع كل هذا هو التخلص من كل هذا. التخلص من كل السلبيات، ووضع كل الإيجابيات فى مقدمة الصورة. فكل مهمتنا إنجاز الفيلم بشكل طيب وعرضه فى الكريسماس. وقد نجح الأمر.

دخل الفيلم العديد من التحديات القاسية دون هوادة. لقد بلغت ميزانيتنا مائة وخمسين مليون دولار، بالإضافة إلى تكاليف الاستوديو الجديد فى المكسيك. والمطلوب من فوكس فى هذه المرحلة المخاطرة بمائة وثلاثين مليون دولار من أجل فيلم يتناول عصرا سابقا، يمتد زمن عرضه إلى ثلاث ساعات بأكملها. وقد عرفوا أن الفيلم طويل إلى هذا الحد. وأخبرتهم أن عرضه سيستغرق ثلاث ساعات. فلو لم تتوفر لديهم الرغبة فى إنتاج فيلم ثلاث ساعات، عليهم أن ينهوا هذا المشروع من الأساس. فتلقيت رسائل

كنت قد أرسلتها بصحبة مسودات السيناريو. عدت أقرأها ورحت أكتم ضحكاتي. كل الأمور كانت واضحة. فقد كانوا سيعرفون بأمر زمن العرض فقط لو تعاملوا بصبر مع المكاتبات الواضحة. سيعرفون أنها دراما تتناول عصرا قديما، وأن كل شخص سيفارق الحياة فى النهاية، وسيعرفون أن عرض الفيلم يمتد إلى ثلاث ساعات.

كل فيلم عملت فيه مر بمراحل مختلفة. مثل مرحلة السؤال المندهش الذى يقول

أوه، ما هو موضوع الفيلم؟ إنه موضوع جيد بالفعل. نعم، نحن على أتم استعداد لننجز هذا الفيلم. أوه، ياااه، إنه سيتكلف الكثير من الأموال الطائلة! يااللعنة، كل الأمور تسير فى الاتجاه الخاطىء! آه يا إلهى، آه يا إلهى، آه يا إلهى، إنه أمر مريع، مريع، مريع! لكن انتظر، إنه فيلم عظيم! أوه، لقد ربحنا أموالا طائلة!

كل فيلم مر بهذه الموجات التى لا يصدقها عقل. ثم تلف الدائرة مرة أخرى وتتكرر المسألة عندما تبدأ مشروعك التالى. أما فى فيلم "تيتانك" فقد بلغ الأمر مداه ومنتهاه. لكن الحقيقة أنها لم تكن كذلك طوال الوقت. فقد ارتفع الموج فى البداية، ثم نزل إلى الأعماق فى الجانب الآمن، وبعدها بلغ الموج القمة.

فتحمل الاستوديو مبلغ مائة وثلاثين مليون دولار. ربما يكونون فكروا بينهم وبين أنفسهم أن فيلم تيتانك لن يبلغ مستوى النجاح الذى بلغه فيلم الأكاذيب الصادقة، لكنهم كانوا على علاقة وثيقة بى، ويمكن أن نتعاون فى أفلام أخرى مستقبلا، إنه نوع من التبرير على أى حال. لكن الفيلم بدأ ينفق أموالا أكثر. ففكروا أنهم انتقلوا إلى مرحلة التصدى لمشروع سوف يحصد هامش الربح، لكن فجأة قفزت مصروفات الفيلم بشكل كبير، هنا آمنوا أنهم لن يتمكنوا من جنى أى أموال على الإطلاق. فبدأوا يأتون إلىّ ويقولون: "يجب أن تتنازل عن هذا، وهذا، وهذا، وهذا. أنت صاحب القرار، لكن يجب أن تتنازل عن أى شىء مقابل تزكيتنا لبعض التفاصيل الأخرى." وأعطونى عشر صفحات من تعليمات التزكية والتوصية بتنفيذ بعض الأمور. وأنا بدورى سوف أقلب الأمر جيدا، وأقول إننا لو تنازلنا عن هذا وهذا وذاك، ستدمرون الفيلم بالكامل.

لقد انتهوا من بناء الاستوديو فى المكسيك بالفعل. كما انتهوا من بناء الديكورات والسفينة. إذن أنتم متورطون داخل المشروع وانتهى الأمر. لقد أنفقتم معظم الأموال. أما الآن فأنتم ستحطمون كل شيء لو امتنعتم عن تصوير كل ما قمتم ببنائه. أعتقد أن منطق الأمور من وجهة نظرى لم يكن ينبئ بعمل عظيم. حاولت التعبير عن رأيى باستخدام المصطلحات المهذبة جدا، وهم أيضا تعاملوا معى بأدب جم. لكن بعد وقت قصير للغاية لم يعد لهذا الأدب أى وجود. وانقلب الأمر إلى شحنة هائلة من التوتر. قلت لهم إننا لا يجب أن ننهى كل هذا بهذا الشكل. يمكننا التنازل عن بعض الأشياء، يمكننا تمريرها لتصبح مهمة الصف الخلفى من العاملين بالفيلم، وسنحاول تقليل عدد أيام العمل. سنحاول تقليصها قدر المستطاع، لكن من الواجب علىَّ حماية الاستثمار الذى أنفقتموه فعلا، حتى لو لم تواتيكم الشجاعة لحماية استثماراتكم فى هذه المرحلة.

كم من المال يستطيع أن يضحى به؟

كى نبدأ المرحلة الجديدة اضطررت للتنازل عن نصف أجرى؛ لأمنح الفيلم الضوء الأخضر؛ حتى يتحمسوا للعمل أكثر ويندمجوا داخله. يرجع السبب فى كل ذلك إلى تخصيصهم قدرا من الأموال للإنفاق على الفيلم، ونحن قد تخطينا هذا الرقم ببعض الملايين. فوافقت أن يقتطعوا النفقات الزائدة من أجرى أنا. ومازلت أحتفظ بنسبة مشاركتى فى الأرباح، مع احتفاظى بالجزء المتبقى من أجرى.

عدت إلى أجواء الفيلم مرة أخرى، وسارت الأمور من سيئ إلى أسوأ. فأخبرتهم أنهم يمكنهم الحصول على بقية أجرى. كل هذا يؤكد بالفعل أننى كنت أؤمن تماما بالفيلم؛ لأننى مهما حققت أقل القليل من هذا الفيلم، سأظل محتفظا بنصيبى فى الأرباح. لم أشعر إلا برغبتى أن أثبت لهم عدم تسببى فى توريطهم فى هذا الموقف عن عمد، بل إننى أتحمل المسئولية كاملة بإرادتى. هذا ما جرى لنا جميعا. ولا يمكننى إنكار اجتهادى لمنع حدوث بعض الأمور. لكن لو تعرف أن منتج الفيلم چون لانداو وأنا رجلان غاية فى الذكاء، وقد قدمنا معا بعض الأفلام الكبيرة، ولم نستطع التنبؤ بالكثير من الأمور التى سارت فى اتجاه خاطئ.

ربما تقول فى لحظة ما إنه ما كان يجب التصدى لهذا الفيلم من البداية. لكن لو أننا قررنا تنفيذه، سنجد أنه لا مهرب من حدوث بعض من هذه الأشياء، التى لا يمكن أن نتوقعها بسهولة. وأنا أرحب بأى شخص من الخارج يظن أن أى منتج كبير يمكن أن يقحم نفسه فى هذه القضية، بدون أن يرتكب بعضا من الأخطاء نفسها. هذا ما شعرت به فى هذا الوقت على الأقل.

نحن الآن نقف على مشارف أعياد الكريسماس، وقد انتهينا من تصوير ثلثى الفيلم تقريبا. وأطلت مجموعة من النفقات التى لم نتوقعها برأسها، وراحت تضربنا فى كل مكان كالأسلحة القاتلة يوما بعد يوم، بوم، بوم، بوم! فجأة، وفى بحر أسبوعين تقريبا، قفزت الميزانية عشرين مليون دولار فوق تكلفة الفيلم الأصلية. كان معدل ارتفاع الميزانية يسير أسرع من معدل تصوير المشاهد. إنه المستحيل بعينه. إنه الجنون كما أنزل. وأصبحت الأمور سيئة بالفعل.

تقابلت مع أصحاب النفوذ والسلطة فى فوكس، وفوكس هى ضلع الاستوديو الأساسى فى العملية الإنتاجية. أما باراماونت فكانت تكتفى بدور المساند. كان ممثلو فوكس يبكون وهم يقولون: "لن نربح أى أموال من هذا الفيلم." وأضافوا: "لقد فات أوان السؤال عن الأرباح، لقد آن أوان السؤال عن كم الأموال التى سنخسرها." فقلت: "أوكى، هذا أمر محرج جدا بالنسبة لى. لماذا لا تلتهموا كل نصيبى فى الأرباح أيضا؟" وكأن كل عملى الذى استغرقنى ثلاث سنوات قد ذهب مع الريح. هذا هو أفضل اقتراح أحمله إليكم. لكن ما لا أتحمله هو العمل لمدة ثلاث سنوات سواء دفعتم لى أجرى أو لم تدفعوا لأقدم فيلما سيئا. الكرة الآن فى ملعبكم.

ثم أقدموا على تصرف لطيف سيطاردهم إلى الأبد. فى هذا الوقت لم ينتبهوا إلى عرضى المتعلق بانسحابى من قيمة الأرباح؛ لأنهم لم يتصوروا أنه سيحصد أى أموال. فلم يعولوا كثيرا على هذا الاقتراح. وقالوا لى: "أكيد، أكيد، أيها الصبى، تستطيع أن تمنحنا نصيبك من الأرباح، يمكنك أن تفعل ما يحلو لك؛ لأنه لن يكون هناك أى أرباح

من الأساس." لكنهم كانوا يريدون أكثر من ذلك. كانوا يريدون المـزيد من التنازلات. لقد أرادوا التنازل عن المؤثرات المرئية، بالإضافة إلى أشياء أخرى كثيرة. وفى مرحلة التفاوض تفتق ذهن أحدهم عن فكرة عبقرية بعدم كتابة عقد أو خطاب قانونى بهذا الاقتراح. والنتيجــة أنهم لم يتقبلوا اقــتراحى بالتنــازل عن نصيبى فى الأرباح بشكل رسمى.

وقفة فاصلة.. مر الآن عام على هذه الأحداث. وتربع الفيلم على قمة إيرادات الأفلام فى تاريخ السينما الروائية. ترى ألا يشعرون ببعض الغباء؟ إنهم الآن يدينون لى بمبلغ هائل من المال. كل هذا لأنهم حاولوا وضع استراتيچية للتقليل من هذه الأشياء الإضافية المتناثرة. دعنا نعتبر ما حدث درسا لنا جميعا. لقد خطوا بأقدامهم فوق القضيب الذهبى لبلايين الدولارات وتركوه وراءهم ليحصلوا على عملة صغيرة. والحقيقة أننى برىء تماما من كل ما حدث؛ لأننى مازلت أقود سيارتى وأنا أرتدى القماش الخشن وأجلد نفسى لأننى أخرجت هذا الفيلم بلا مقابل.

إنهم الآن يتعاملون مع مخرج يحمل علامة مميزة بين أسنانه تدل عليه. فلم يكن هناك شىء أكسبه، لكننى كنت سأخسر كل شىء لو قدمت فيلما سيئا. لم يكن هناك ما أخسره فى الحرب التى خضتها معهم حول جودة الفيلم، كما أننى لن أكسب أى شىء لو قبلت الحلول الوسط. إنها نصيحة بسيطة لكل إنسان يريد أن يعمل مديرا تنفيذيا فى الاستوديو. إياك أن تضع مخرجا فى هذا الموقف أبدا. هناك مقولة شهيرة تقول: "عندما تسلب رجلا كل ما يملك، فأنت تطلق سراحه وتمنحه حريته." بالتالى أصبحت أنا شديد الخطورة على الاستوديو فى هذه المرحلة، وكانت هذه أغرب قصة فى تاريخ صناعة الأفلام التى حققت نجاحا.

هناك شىء ما يتعلق بصناعة الفيلم بالصورة النهائية التى ظهر عليها، وكله يدين بالفضل إلى الوصفة السحرية. إنها الوصفة السحرية لاستعـادة الأموال مرة ثانية. كل الخبرات المختزنة لديهم وكل الخبرات المختزنة داخلى لم ينجحا معا فى حل

المشكلات التى واجهتنا. لقد دخلنا فى منطقة مجهولة لم تستكشف بعد. كنا نجرب وصفة سحرية لم يسبق لأحد تجربتها من قبل. وقد نجحت. نداء إلى الأولاد ألا يجربوا هذه التجربة فى البيت. لا يهمنى لو كان العاملون فى فوكس شاهدوا هذا البرنامج، لأنهم يعرفون أن هذه هى الحقيقة. وبالمناسبة لم تتسبب هذه المواقف فى أى بغضاء أو عداء بشكل ضخم. فنحن مازلنا على استعداد لنتعاون فى فيلم آخر غدا. فقد تعاملنا بعرف الجنتلمان فى كل المواقف. كل ما تبقى لنا فى النهاية هو ظهور الفيلم بشكل طيب.

ماذا يخبئ المستقبل؟

أعيش الآن فى مفترق الطرق بمعنى أن أمامى الكثير من الاحتمالات. مع فيلم "تيتانك" أثبت أنا أنه يمكننى تقديم الدراما. تيتانك عمل درامى. إنه فيلم يحمل نوعا من القيم الناضجة. تناثرت أخبار كثيرة أن فتيات يبلغن من العمر أربعة عشر عاما شاهدن الفيلم سبعا وخمسين مرة. لكن ليس هذا هو سبب حصد الفيلم أموالا هائلة. فالإحصائية السكانية الواردة لم تثبت ذلك المبرر. صحيح أن هناك معدل تكرار المشاهدة يخص الفتيات ذات الأربعة عشر عاما، لكن هناك أيضا مشاهدين آخرين من الأطفال يبلغون من العمر ثمانى سنوات، وهناك رجال يبلغون من العمر عشرين عاما، وهناك ثنائيات تبلغ من العمر خمسين عاما. بالنسبة لى كمخرج يضم عدد مشاهدى الفيلم كل هذه الأعمار، فأنا أعيش لإنجاز أعمال بعيدا عن التصنيفات الدرامية، كى يعرفنى الناس من خلالها. وكلما زادت مساحة الاختيارات، كلما زادت مساحة الحيرة. فقد أصبحت قراراتى صعبة الآن، يكفى أن قرارى بصنع فيلم تيتانك؛ أوقف حياتى لمدة ثلاث سنوات. والآن أنا أستمتع بقضاء وقتى مع ابنتى وبالراحة وبالتفكير فى آفاق جديدة.

كيف يريد الآخرين أن يتذكرونه ؟

فى النهاية يتذكر الناس المخرجين من خلال أفلامهم. أما شئونى الخاصة فهى خارج نطاق البحث. الأمر كله سيتركز فى الأعمال التى تُعرض على الشاشة؛ لهذا لم أرغب أبدا فى وضع أى شىء فى أى فيلم يمكن أن يشعرنى بالخجل والذل فيما بعد ولو قليلا. وسأظل متمسكا بهذا الرأى. أشعر بالرضا إلى حد كبير عما قدمته على الشاشة. ربما لا يشمل هذا الرضا بعض الأمور التى حدثت فى حجرة المونتاج، لكنه بالتأكيد يشمل ما حدث فى المونتاج النهائى.

فيلموجرافيا المخرج

بيرانها ٢: التكاثر (١٩٨١).

المدمر (١٩٨٤).

الغرباء (١٩٨٦).

الأعماق (١٩٨٩).

المدمر ٢: يوم المحاكمة (١٩٩١).

الأكاذيب الصادقة (١٩٩٤).

تى ٢ ثلاثى الأبعاد: حرب ضد الزمن (١٩٩٦).

تيتانك (١٩٩٧).

جـــــوائز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

تيتانك، أفضل مخرج، ١٩٩٨.

تيتانك، أفضل فيلم (بالاشتراك مع چون لانداو)، ١٩٩٨.

تيتانك، أفضل مونتاچ، (بالاشتراك مع كونراد باف وريتشارد إيه. هاريس)، ١٩٩٨.

أكاديمية أفلام الخيال العلمى والرعب والفانتازيا، الولايات المتحدة الأمريكية

جائزة الرئيس، ١٩٩٨.

مونتيرو السينما الأمريكية، الولايات المتحدة الأمريكية

تيتانك، جائزة إيدى، أفضل مونتاچ فيلم روائى طويل، (بالاشتراك مع كونراد باف وريتشارد إيه. هاريس)، ١٩٩٨.

جوائز الأكاديمية البريطانية

تيتانك، أفضل مونتاچ (ترشيح، بالاشتراك مع كونراد باف وريتشارد إيه. هاريس)، ١٩٩٨.

تيتانك، جائزة ديڤيد لين للإخراج (ترشيح) ١٩٩٨.

جوائز جمعية نقاد السينما بالإذاعة والتليفزيون وعبر الكمبيوتر

تيتانك، أفضل مخرج، ١٩٩٨.

جوائز جمعية نقاد شيكاغو

تيتانك، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٩٨.

رابطة المخرجين فى أمريكا، الولايات المتحدة الأمريكية

تيتانك، إنجاز الإخراج الرائع فى الأفلام السينمائية، ١٩٩٨

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

تيتانك، أفضل مخرج - فيلم سينمائى، ١٩٩٨.

تيتانك، أفضل سيناريو - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٩٨.

جوائز لوريل الذهبية

تيتانك، أفضل منتج سينمائى فى العام (بالاشتراك مع چون لانداو)، ١٩٩٨.

جوائز الستالايت الذهبية

تيتانك، أفضل مخرج سينمائى، ١٩٩٨.

تيتانك، أفضل فيلم سينمائى - دراما (بالاشتراك مع چون لانداو)، ١٩٩٨.

تيتانك، أفضل مونتاچ فيلم سينمائى (بالاشتراك مع ريتشارد إيه. هاريس وكونراد باف)، ١٩٩٨.

تيتانك، أفضل سيناريو فيلم سينمائى - أصلى (ترشيح)، ١٩٩٨.

جوائز رازى لأسوأ الأفلام

رامبو: السلالة الأولى الجزء الثانى، أسوأ سيناريو، ١٩٨٦.

اجتماع شوويست، الولايات المتحدة الأمريكية

منتج العام، ١٩٩٥.

رابطة كتاب أمريكا، الولايات المتحدة الأمريكية

تيتانك، أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للشاشة (ترشيح)، ١٩٩٨.

(٥)

أفلام سبايك لى

ثبت سـبايك لى أقـدامه كواحـد من أهم مخـرجى هوليوود وأكثرهم تأثـيراً. فى عام ١٩٨٦، جلب له فيلمه الكوميدى الأول ذو الإنتاج المستقل "إنها تستحق ذلك" جائزة الشباب بمهرجان كان السينمائى، ووضعه فى مقدمة الموجة السمراء فى السينما الأمريكية.

لم يكن فيلمه الثانى "دوامة المدرسة" مجرد فيلم حقق أرباحا عظيمة فقط، بل إنه ساعده على وضع حجر الأساس لمشوار العديد من الممثلين أصحاب البشرة السمراء. وفاز فيلمه الثالث "الاختيار الصائب"، الذى جاء مناسبا لعصره بترشيحين لجائزة الأكاديمية كأفضل سيناريو أصلى مكتوب مباشرة للسينما، ولجائزة أفضل مخرج فى جوائز جمعية نقاد السينما بلوس أنجلوس. كما لاقت أفلام سبايك لى الأخرى "والدتى تفضل موسيقى البلوز" و"حمى الأحراش" و"كروكلين وصفار تجار المخدرات" استحسانا نقديا واسعا.

ولد شيلتون چاكسون لى فى العشرين من شهر مارس عام ١٩٥٧، فى أتلانتا بچورچيا، وقد نشأ وكبر فى بروكلين. ثم عاد إلى أتلانتا ليلتحق بكلية مورهاوس. بعد التخرج رجع شيلتون إلى بروكلين ليستكمل تعليمه فى مدرسة تيش للفنون فى مانهاتن بجامعة نيويورك، وهناك حصل على درجة الماچستير فى الفنون متخصصاً فى الإنتاج السينمائى. بعدها امتلك لى أرضا مساحتها حوالى مائة واثنين وستين ألف متر مربع، وأسس شركة (ميول فيلموركس) فى إقليم فورت جرين ببروكلين، وهو المكان الذى عاش

فيه منذ الطفولة. كما حقق سبايك إنجازا قياسيا بالجمع بين أرضه الواسعة وشركة ميول ميوزيك ووركس، وشركة چوينت إيست للبيع بالتجزئة فى بروكلين.

بالإضافة إلى إنجازاته فى الأفلام الروائية أنتج سبايك لى وأخرج عددا كبيرا من أعمال الڤيديو الموسيقية لمختلف الفنانين، مثل مايلز ديڤيز وشاكا خان وتريسى شابمان وأنيتا بيكر وبابليك إنيمى وبروس هورنسباى ومايكل چاكسون. كما تتضمن أعماله الموسيقية الأخرى أغنيتين أبدعهما للراحل فيليس هايمان، بعنوان شقى بطبيعته ومحلك سر.

فى عام ١٩٨٨، بدأ عمل لى فى الإعلانات التليفزيونية بحملة نايك الدعائية لحذاء چوردان. جنى لى من التعاون مع لاعب كرة السلة الأمريكى العظيم مايكل چوردان على مدى سبعة إعلانات ثمرة إحياء شخصيته الشعبية السينمائية الأثيرة مارس بلاكمان التى ظهرت فى فيلمه "إنها تستحق ذلك".

امتد نشاط سبايك أيضا إلى عالم الأفلام التسجيلية وبرامج الرياضة، وأخرج فيلما تسجيليا لصالح شبكة إتش بى أو بعنوان أربع فتيات صغيرات: حادث تفجير كنيسة التعميد بشارع ١٦ فى برمنجهام بآلاباما. وفاز بجائزة إيمى عن عمله الذى تناول چون تومسون الوافد من چورچ تاون، وعرض الفيلم على قناة إتش بى أو / ريل سبورتس. ناهيك عن تأليف سبايك ستة كتب عن إخراج الأفلام، وقد حمل كتابه الخامس بعنوان "خمسة من أجل خمسة" انعكاسا وصفيا تصويريا لأفلامه الخمسة الأولى.

سبايك لى فنان موهوب متعدد الاختيارات وعزيمته لا تفتر.

مقولة على لسانه

"أصبح إخراج الأفلام واحدة من أصعب المهام التى عرفها الجنس البشرى؛ إنها مهنة أحوالها متقلبة، وقد انقلب العمل فى صناعة السينما إلى مسئولية صعبة بشكل سيئ".

الحـــوار

جاء ترتيبى الأول بين ستة أطفال. ولدت فى أتلانتا كما كانت والدتى من أتلانتا. وهى خريجة كلية سبلمان فى أتلانتا. أما والدى فقد اتجه إلى كلية مورهاوس، التى تقع فى الشارع المواجه لكلية سبلمان. لكن والدى بل لى كان عازف جاز، وكل أمل عازفى الجاز هو التوجه إلى كعبة فن الموسيقى، فانتقلنا جميعا إلى نيويورك.

اسم الدلع الذى اشتهرت به هو سبايك، وقد جاءنى هدية من والدتى، التى ما لبثت أن فارقت الحياة. لقد توفيت هى وأنا فى السنة الثانية من الكلية. أخبرتنى والدتى أننى كنت رضيعا عنيدا. والتصق بى اسم الدلع. أما اسمى الحقيقى فهو شيلتون جاكسون لى. وشيلتون هو الاسم الأصلى لوالدتى قبل الزواج.

أتصور أن موقعى كأكبر أخواتى خلق داخلى شعورا صحيحا أو خاطئا بأن هناك مسئولية أكبر ملقاة على عاتقى لأصبح قويا من أجل أشقائى، وعندما ألتفت إلى الماضى أجدنى لم أحزن على رحيل والدتى بالقدر الكافى. لم تكن الظروف مواتية لذلك. حكت لى شقيقتى أنها عندما كتبت مع شقيقى المسودة الأولى لسيناريو فيلم كروكلين، أدركت أن إنجاز هذا العمل يعد التطهير النهائى لها من داخلها، لأنها لم تستطع أبدا إطلاق سراح أحزانها لوفاة والدتنا.

التحقت بالكلية قبل أن يتبادر إلى ذهنى أى تفكير فى إخراج الأفلام. يتحدث العديد من المخرجين السينمائيين عن مشوارهم ويقولون إنهم شاهدوا أحد الأفلام عندما كانوا فى السادسة من عمرهم، وإنهم عرفوا أن رغبتهم تتركز فى إخراج الأفلام. وسواء كان هذا صحيحا أو ليس صحيحا، فأنا لا أستطيع ترديد الكلمات نفسها، الحقيقة أن المسألة بدأت معى فى وقت متأخر جدا. مثل كل الأطفال اعتدت على مشاهدة الأفلام التى نشأنا بينها. كنا نقطن فى حى يسمى كوبل هيل. ودار العرض كانت تسمى ليتو، وتقع فى شارع كورت ببروكلين. واعتدنا الذهاب فى كل يوم سبت إلى حفلات الماتينيه، وهناك نتصرف كالمجانين ونقذف الشاشة بما تحمله أيدينا،

ومع ذلك حاولنا ألا نلقى مصير الطرد النهائى بأى شكل. لم تراودنى أبدا فكرة وجود أشخاص يصنعون الأفلام ولو من بعيد. فالمسألة عندى لم تتجاوز الذهاب إلى دار العرض وقضاء وقت طيب.

حصلت على شهادتى الجامعية فى الفنون من كلية مورهاوس. تخرجت فى عام ١٩٧٩، وأردت التخصص فى الإعلام. لكن مورهاوس لم تكن لديها هذا التخصص، فوجدت ضالتى فى كلية كلارك، التى تقع فى الشارع المواجه، والتى تعرف الآن بجامعة كلارك – جامعة كلارك أتلانتا. تتضمن دراسة الإعلام الصحافة المطبوعة والتليفزيون والراديو والسينما. لكن قسم السينما عندهم كان صغيرا إلى حد ما. كان يتيح تسهيلات لتقديم أفلام سوبر – ٨ فقط؛ لهذا ظللت حتى عامى الثانى فى الكلية لا أملك يقينا كاملا برغبتى فى احتراف الإخراج السينمائى. وعند التخرج أدركت أننى لا أمتلك المهارات الضرورية، إذا من الضرورى أن أتعلمها كلها. وتقدمت للالتحاق بالقمم الثلاث فى عالم مدارس السينما، يو إس سى (مدرسة تعليم فنون السينما)، يو سى إل إيه (مدرسة يو سى إل إيه للمسرح والسينما والتليفزيون بجامعة لوس أنچلوس)، إن واى يو (مدرسة تيش للفنون بجامعة نيويورك). من سوء حظى أن الالتحاق بالمكان الأول أو الثانى اشترط حصولى على درجات ضخمة فى امتحان التخرج، ومن حسن الحظ أن الالتحاق بمدرسة تيش للفنون تطلب تقديم أعمال إبداعية، وقد كان.

استغرق برنامج الدراسة هناك ثلاث سنوات مكثفة. وأنت هناك تتفرغ لإخراج الأفلام فقط. اخترت اسم چو حلاق بد – ستوى: نحن نقطع الرؤوس للفيلم الذى قدمته أثناء الدراسة. وقد أسعدنى الحظ بما يكفى لأفوز بواحدة من جوائز الأكاديمية للطلبة فى هذا العام. ولأننى كائن صغير وأبله وساذج فقد توهمت أن مجرد فوزى بهذه الجائزة سوف يدفع الاستوديوهات كلها للاتصال بى، وأننى فى خلال عام واحد سوف أخرج أفلاما فى هوليوود. لكن اتضح أن هذا الوهم كان فى واد بينما الحقيقة فى واد آخر تماما. أنهيت دراستى فى عام ١٩٨٢، ولم يكن المناخ المهيأ لاستقبال المخرجين الأفارقة –

الأمريكيين يشبه مناخ اليوم. هذا لا يعنى أن الأبواب الآن مفتوحة على مصراعيها، لكنها الآن أكثر وعيا عن الماضى. عندما بدأت أنا فى الماضى لم يكن على الساحة إلا مايكل شولتز، وهو المخرج الأفريقى- الأمريكى الوحيد الذى يبدع أعمالا سينمائية، بالإضافة إلى إيدى ميرفى وريتشارد بريور. لقد حجز الثلاثة لهم مكانا، علما بأننى شرحت معالم المناخ الحقيقى السائد فى هذا الوقت بكل صراحة.

ظللت أعمل لمدة ثلاث سنوات بشكل متقطع فى هذا المكان الذى يسمى أفلام فيرست ران، وهى شركة توزيع مستقلة صغيرة. عملت فى قسم الشحن. كنت أنظف الأفلام، أخزنها، أقوم بكل المهام التى تتخيلها. كم كانت مهنة عظيمة، عظيمة. وكان المكتب يقع فى العمارة نفسها التى تضم دار عرض بليكر ستريت. كانت مهنة جيدة.

إنها تستحق ذلك (١٩٨٦)

تريسى كاميلا جونز، تومى ريدموند هيكس، چون كندا تيريل، سبايك لى، راى دويل، چوى لى، إس. إباثا مركرسون، بل لى، شيريل بير، آرون داجر، ستيفانى كوڤنجتون، ريناتا كوبس، شيريل سنجليتون، مونتى روس، لويس چوردان.

فى صيف عام ١٩٨٤، حاولت إخراج فيلم يسمى "المرسال". تعثرت ميزانية الفيلم كثيرا وكانت مأساة. وفى نهاية فصل الشتاء كتبت سيناريو فيلم "إنها تستحق ذلك". حصلنا على عشرة ملايين دولار منحة من مؤسسة چيروم لنبدأ العمل، وصورنا الفيلم فى اثنى عشر يوما فى شهر يوليو عام ١٩٨٥. ولو عدنا للحديث عن فيلم المرسال ستتجلى المفارقة الساخرة؛ لأننى حصلت من أجل تنفيذه على منحة قدرها خمسة وعشرون ألف دولار من معهد الفيلم الأمريكى. وعندما فشل المشروع تصورت أننى يمكننى نقل أموال منحة المعهد إلى فيلم إنها تستحق ذلك. لكن معهد الفيلم الأمريكى

رفض وقال لا بحق الجحيم، نحن منحناك المال من أجل فيلم المرسال، وليس من أجل فيلم إنها تستحق ذلك، بالتالى لا يمكنك الحصول على المنحة. وظللت وقتا طويلا أشعر بالغضب الرهيب من تعنت معهد الفيلم الأمريكى. كان هذا من زمن بعيد.

هذه حكاية تستحق الضحك. الحقيقة أننى لا أذكر أول يوم لى كمخرج فى موقع التصوير. كنت محظوظا للغاية وأشعر أننى مبارك إلى أقصى درجة. ففى أول عشر سنوات من حياتى كمخرج استطعت تقديم عشرة أفلام بمعدل فيلم كل عام. تداخلت الكثير من تفاصيل هذه الأمور فى بعضها البعض داخل رأسى، أو ربما أكون محوتها تماما وطردتها من عقلى، أو ربما نسيتها وانتهى الأمر، لكننى لا أستطيع أن أخبرك بالكثير عن الأيام الاثنى عشر التى قضيتها فى تصوير فيلم إنها تستحق ذلك.

أتذكر جيدا السبب وراء ارتدائى العديد من القبعات لإنجاز عدة مهام فى فيلم إنها تستحق ذلك. إنه أمر يتعلق بالماليات أولا وأخيرا؛ لأننا لم نكن نملك مالا. فلو توفرت لدينا ميزانية، لا أعتقد أننى كنت سأشارك بالتمثيل فى هذا الفيلم. لكننى أظن أننى كنت سأتولى المونتاچ فى جميع الأحوال.

هذا الفيلم هو الطريق الذى ربط بينى وبين شركة نايك. كانت الشخصية التى جسدتها فى الفيلم تسمى مارز بلاكمان. فى هذا الفيلم كان مارز يرتدى حذاء لاعب السلة الأمريكى العظيم مايكل چوردان. الحقيقة أن مارز كان يرفض خلعه حتى وهو يمارس الحب مع نولى. إنه أكبر مهووس بمايكل چوردان فى العالم. ثم حدث أن شاهد الفيلم چيم ريزوولد وبل داڤنبورت، اللذان يعملان فى وكالة إعلانات نايك. فذهبا إلى شركة نايك، وذهبا إلى مايكل چوردان. قامت فكرتهما على الجمع بين مارز بلاكمان ومايكل چوردان، ومنها نبدأ عمل حملة دعائية ناجحة. وهكذا استمر العمل المشترك بيننا ست سنوات، وكبرت معها الماركة وشركة نايك وكذلك حذاء چوردان.

تملكتنى سعادة شديدة بسبب فيلم إنها تستحق ذلك.، لكن من بين الأفلام العشرة التى قدمتها، يعد هذا الفيلم أصعب الأعمال التى أشاهدها، لأن بعض نواحى التمثيل سببت لى إزعاجا وأنا أتحمل اللوم الكامل على ما حدث. كل مرة تجد فيها ممثلا سيئا

فى فيلم سينمائى، تتأكد أنها غلطة المخرج. إما أنه لا يوجد إخراج من الأساس، أو أن المسئول عن اختيار الممثلين اختار أشخاصا غير مناسبين. فى هذه الحالة أعتقد أن السبب هنا يرجع إلى انعدام خبرتى كمخرج. من باب الحذر يجب أن أقول إن معظم المخرجين الذين تخرجوا فى مدرسة السينما يرتعدون من الممثلين، ولا يملكون الخبرة الحقيقية للعمل معهم؛ لهذا يتجهون إلى التركيز على البعد التقنى. أنت تختبئ وراء الكاميرا. وبدلا من التفاهم مع الممثلين تجدهم يوجهون أنظارهم نحو الجوانب الأخرى التى تخص مهمة الإخراج.

بالمناسبة.. والدى هو المؤلف الموسيقى لفيلم سارة، وهو واحد من الأفلام التى قدمتها قبل فيلم چو حلاق بد - ستوى: نحن نقطع الرؤوس. ثم كتب والدى موسيقى فيلم چو وفيلم إنها تستحق ذلك وفيلم دوامة المدرسة وفيلم الاختيار الصائب وفيلم والدتى تفضل موسيقى البلوز. إنه موسيقار عظيم.

كنت دائما أتساءل كيف سأدير العمل مع هذا العدد الكبير من الممثلين الموهوبين، وأنا فى هذه المرحلة المبكرة من مشوارى الفنى. أعتقد أن الموهبة كانت موجودة، لكن لم تتوفر لها دائما سبل التعبير عن نفسها. انظر إلى فريق الممثلين المشارك فى فيلم دوامة المدرسة. انظر إلى تيشا كامبل، لارى ڤيشبورن، صمويل چاكسون، بل نان، چيانكارلو إسبوزيتو، أوسى ديڤيز، چو سينيكا، الذى رحل منذ وقت قريب، انظر إلى چاسمين جاى، دين هاريسون. إنهم جميعا ممثلون موهوبون. كانت ڤانيسا وليامز فى الأصل هى البطلة المختارة لتمثيل الدور الذى لعبته تيشا كامبل، لكن ظهرت بعض المعوقات التى حالت دون استمرارها. عندما أنظر إلى الوراء لأرى ماذا فعلت فى عشر سنوات، يتولد داخلى إشباع كبير لمشاهدة اللقطات التى منحناها إلى الناس أمام الكاميرا وخلفها. وتذكر جيدا أن هذا الفيلم هو أول أفلام چاسمين جاى ومارتن لورانس وكوين لطيفه. يمكننا الحديث بلا انقطاع عن أشخاص وأشخاص استطعنا العثور عليهم. إنهم فنانون موهوبون.

دوامة المدرسة (١٩٨٨)

لورانس فشبورن، جيانكارلو إسبوزيتو، تيشا كامبل، كيم، چو سينيكا، إلين هولى، آرت إيفانز، أوسى ديفيز، بل نان، چيمس بوند، الثالث، برانفورد مارساليس، كاديم هارديسون، إريك بين، سبايك لى، أنتونى تومكنز، إريك ديلومز، چاسمين جاى، صمويل إل. چاكسون، چوى لى، كيزاى ليمونز، كريچ بورج.

فيلم "دوامة المدرسة" هو الفيلم الذى ظهر نتاج انخراطى لمدة أربع سنوات فى المجتمع الأفريقى – الأمريكى، وقد تأثرت بهم كثيرا وكأننى عدت إلى وطنى فى عطلة نهاية الأسبوع بعد غياب طويل، حيث رغبت فى تأمل الأمور التى تحول دون اندماج وتوحد المواطنين الأفارقة – الأمريكيين بشكل أكبر، أعنى هذه الأمور السطحية القائمة على لون جلد البشرة. سواء كنت تتميز بلون براق أو بلون داكن. سواء كنت تحمل شعرا ناعما أو شعرا خشنا. سواء كنت عضوا فى جمعية تآخ أم لا، مهما كانت الطبقة التى نشأت فيها، إلى آخر هذه الاحتمالات التى لا تنتهى. أردنا الاستعانة بالحرم الجامعى لإقامة مجتمع صغير يضم الجالية الأفريقية – الأمريكية بأكملها.

أعتقد أن من أكبر المفاهيم الخاطئة التى تؤمن بها أمريكا البيضاء عن المواطنين الأفارقة – الأمريكان، هى أننا نشكل مجموعة موحدة متناغمة. أننا نفكر جميعا بأسلوب متشابه، ونرتدى ملابس واحدة، ونعيش حياة واحدة، وتستطيع استكمال كل مناطق التشابه إلى ما لا نهاية.

أرى أن فيلم دوامة المدرسة كان صادقا؛ حيث جعلك تنظر إلى طبيعة حياة لمجتمع يغلب عليه وجود المواطنين الأفارقة – الأمريكان.

الاختيار الصائب (١٩٨٩)

داني آيلو، أوسي ديڤيز، روبي دى، ريتشارد إدسون، چيانكارلو إسبوزيتو، سبايك لى، بل نان، چون ترتورو، بول بنچامين، فرانكي فيزون، روبن هاريس، چوى لى، ميجل ساندوڤال، ريك آيلو، چون ساڤدچ، صمويل إل. چاكسون، روزى بيرين، مارتن لورانس.

نشأت فكرة فيلم "الاختيار الصائب" من عدة مصادر. الأول مجرد الحياة هنا فى نيويورك ورؤية الحقد العنصرى والتوتر المحيط، الذى كان يقوده ويثيره العمدة إد كوش، الذى يبدو أنه كان يسعد بتقليب الأجناس على بعضها البعض. تحضرنى هنا حادثة تمثل لحظة مقاومة.. وهى حادثة هوارد بيتش.. كان هناك ثلاثة رجال من أصحاب البشرة السمراء يركبون السيارة للعودة إلى منازلهم بعد انتهاء العمل. وحدث أن فرغ هواء أحد الإطارات. فتوجهوا إلى محل بيتزا نيو وورلد، بمنطقة هوارد بيتش فى كوينز بمدينة نيويورك، وهى المنطقة التى يسيطر عليها السكان الإيطاليون - الأمريكيون. والنتيجة أن عصابة من شباب المواطنين الإيطاليين - الأمريكان راحت تطارد الرجال أصحاب البشرة السمراء وقذفت بهم خارج المحل.

ثم كبرت وأذكر أننى كنت أشاهد البرنامج التليفزيونى "خطوة واحدة للوراء" أو "منطقة الغسق" أو برنامجا ما يشبههما. المهم أنه كان يدور عن عالِم يجرى دراسة عن المرحلة التى تلى وصول درجة الحرارة إلى ما بعد خمس وتسعين درجة، حيث سيصل معدل الجريمة إلى القمة. نظر العالِم إلى الترمومتر أثناء العرض وهو متأكد أن الأمور تتصاعد وتزداد خطورة، وأنه هو نفسه قد قتل. لقد نشأت فى نيويورك ويمكننى أن أخبرك أن الحرارة عندما تصل إلى معدل معين، فهى تؤثر بالفعل على طبيعة الإنسان، خاصة فى نيويورك.

من هنا تلقفت هذه الفكرة وقدمت جانبا منها فى فيلم چو حلاق بد - ستوى: نحن نقطع الرؤوس لتدور أحداثه فى أكثر أيام فصل الصيف حرارة، وتأثير ذلك على

جماعات تنتمى إلى أجناس مختلفة، مما يعكس أحوال المدينة ككل لنرى ماذا سيحدث. من هنا كانت الفكرة الأساسية التى خرج هذا الفيلم من عباءتها.

أتصور أنه كان وثيقة صادقة عن العنصرية في ذلك الوقت. يجب أن تدرك أن هذا الفيلم قد ظهر قبل ما حدث فى لوس أنچلوس مع رودنى كنج ومع الكوريين – الأمريكان جميعا، وكذلك الأفارقة – الأمريكان. من هذا المصدر وغيره تشكلت لدينا كرة كريستال لتفجير طاقات العمل لنا ومن أجلنا فى هذا الفيلم. أعتقد أنه كان استكشافا حقيقيا لموضوع نعرف جميعا أنه موجود، لكنه يتسلل إلى مرحلة التستر والانسحاق تحت البساط. طرح الفيلم مناقشة صريحة للقضية مما دفع الكثير من الناس للشعور بعدم الارتياح. لهذا السبب قال البعض مثل چو كلاين وديڤيد ديينى وكل من هو على شاكلتيهما، إن فيلم الاختيار الصائب حرض الشباب أصحاب البشرة السمراء على الخروج من دور العرض ليبدأوا عمليات الشغب فى أنحاء البلاد. ومن المؤكد أن هناك أسطورة دينية تقول إن أصحاب البشرة السمراء يكونون أكثر عرضه واستعدادا فى فصل الصيف لإحداث الضجيج والشغب. اتسمت بعض ردود الأفعال التى صدرت تجاه هذا الفيلم بالسخافة. أذكر أن چاك ماتيوس نقد توم بولاك، مدير شركة أفلام إم سى إيه فى ذلك الوقت؛ لأنه لم يشعر بالمسئولية الاجتماعية الملقاة على عاتقه حتى يعرض فيلما مثل هذا، واقترح عرضه فى الخريف وليس فى حرارة فصل الصيف. وصرح ديڤيد ديينى ببعض العبارات منها: "أبتهل إلى الله ألا يُعرض هذا الفيلم فى الحى المجاور لك".

مقولة على لسانه

"وضعت حياتى كلها وخبراتى كلها فى أفلامى. أعتقد أن أى فنان سواء كان رساما أو روائيا يفعل الشيء نفسه. لم تنبع كل الأحداث من الخيال المحض. بالتالى ستجد سبايك لى فى كل شيء أتصدى له".

أعتقد أن هوليوود، لو كانت تبذل جهدا حقيقيا، يمكنها تقديم بورتريهات صادقة عن الأفارقة – الأمريكان وعن الأقليات الأخرى، لكننى أظن أنهم لا يريدون ذلك بالفعل أو أنهم لا يهتمون فى حقيقة الأمر. وبغض النظر عن الأسباب التى دفعتهم إلى ذلك، فالحقيقة تقول إن نسبة أصحاب البشرة البيضاء فى هذا البلد تتناقص شيئا فشيئا. فقد أصبحنا أمة متعددة الجنسيات، وسوف يتفهمون هذا الواقع إن آجلا أو عاجلا، أتمنى ذلك.

حاولنا الاستعانة فى فيلم "الاختيار الصائب" بروبرت دى نيرو؛ ليلعب دور سال مالك محل البيتزا، لكننى لا أتذكر سبب عدم انضمامه إلينا. ومع ذلك كنا سعداء للغاية لأن دانى آيلو قَبِلَ القيام بالدور، لأننى أعتقد أننا كنا نحتاج ممثلا لم يكن قد بلغ أوج النجومية بعد؛ حتى لا يحجب الضوء عن كل من حوله. وقد حصل دانى على ترشيح فى جوائز الأكاديمية لتجسيده دور سال.

سيطرت فكرة محددة على دانى فى كيفية أدائه هذا الدور. كافح دانى كفاحا مريرا حتى لا يظهر سال بمنطق الشخصية العنصرية. كان يريد له أن يصبح أحب الشخصيات التى تملك محل بيتزا فى العالم. وخضنا مناقشات عديدة حول هذه الشخصية. عاش دانى حالة قلق كاملة خوفا من إظهارى سال فى ثوب العنصرى الصريح. لم يكن هذا فى نيتى على الإطلاق. لكنها كانت المرة الأولى التى نعمل فيها معا، ولا أتصور أن الثقة كانت متوفرة من البداية.

وصلنا إلى مشهد النهاية ولحظة دخول شخصيتى راى وباجن أوت، وتصميمهما أن يعلق سال بعض أصحاب البشرة السمراء على حائط المجد. المفترض هنا أن يتفوه دانى بكلمة "نيجرو" أى "زنجى". لكن دانى رفض نطق هذه الكلمة رفضا مطلقا. واكتفى بالنظر إلىَّ وكأنه يقول ماذا دهاك، لن يحدث أننى سأنطق هذه الكلمة. فأخبرته أن لا أحد سيظن أن دانى آيلو الممثل يستخدم هذا اللفظ أحيانا فى الحقيقة لأى سبب من الأسباب. ربما كان هذا متوقعا منذ عشر سنوات مضت. كل هذا ومازال دانى مصرا على الرفض. فقلنا له أوكى، سنقوم بالتصوير على أى حال. وجذبت چيانكارلو إسبوزيتو

إلى الخارج. كان يلعب دور باجن أوت. والمشهد التالى عبارة عن لقطة كلوز آب قريبة لدانى خلف الكاونتر، واتفقت مع چيانكارلو أن يحقنه، أى أن يستثيره حتى يمتلئ بالغضب والحقد وينطقها من تلقاء نفسه. وأدرنا الكاميرا وبدأ چيانكارلو يناديه باسم الجبان السمين. ثم انهال عليه بصفات من نوعية الغبى وكلمات أخرى قبيحة. وأخيرا نادى عليه وهو يصفه بالإيطالى الممتلئ بالشحم والدهون. وقد تركت لچيانكارلو حرية اختيار أى ألفاظ أخرى تخطر على باله. وإذا بشىء ما يصيب عقل دانى ويجن جنونه. فكل ما تراه فى الفيلم هو الصراخ الحقيقى الذى أطلقه دانى من فمه وهو يهتف: "سأقتلك أيها النيجرو!" وكأنه بدأ يتقيأ كل مفردات الذم والهجاء التى وردت فى القاموس. وفكرت بينى وبين نفسى، من أين جاء كل هذا الحقد؟ أعتقد أنه قال إنه لم يستخدم هذا اللفظ فى حياته ولن يستخدمه. على أى حال كنا فى أمس الحاجة لتلقين چيانكارلو قبل أن تدور الكاميرا لتصوير هذا المشهد، وهو المشهد الذى شاهده الجمهور بالفعل.

حقق الفيلم أرباحا. تكلفت ميزانيته ستة ملايين دولار، وربح حوالى ثلاثين مليون دولار. واحتل مكانه فى القائمة من بين أفضل عشرة أفلام. ومع ذلك لم يلق نجاحا ملموسا فى جوائز الأكاديمية. وانحصر كل نصيبه فى ترشيحين اثنين. ترشيح اختصنى كأفضل سيناريو كُتب مباشرة إلى شاشة السينما، وترشيح لدانى كأفضل ممثل مساعد، أما جائزة أفضل فيلم فى ذلك العام فذهبت إلى قيادة مس ديزى.

أمامك الآن فيلم "الاختيار الصائب" فى ناحية وفيلم "قيادة مس ديزى" فى الناحية الأخرى. انظر إلى دور مورجان فريمان هناك. هذا هو الدور الذى تقبلته أمريكا البيضاء والقائمون على جوائز الأكاديمية بكل ارتياح. دور رجل أسود تابع ذليل. بالطبع كان يجب أن يحصل على ترشيح للجائزة، والأكيد أنه أفضل فيلم فى العام.

فكرت فى كل هذا عندما استيقظت من غفوتى أخيرا. حتى هذه اللحظة كنت أكترث بجوائز الأكاديمية وغيرها، لكننى توقفت عن الاهتمام بها بعد ذلك نهائيا. لا تسمح لأى جماعة أن تتمتع بسلطة قهرية مطلقة على حسابك، طالما أنك أنت الذى

تمنحهم هذه الصلاحية. يقولون إن من لم يحصل على جائزة الأكاديمية أو أى جائزة أخرى هنا أو هناك، يصبح فيلمه عديم القيمة. إنه أمر ليس ضروريا لتعتد به. هل تقلد فيلم "قيادة مس ديزى" مكانة أفضل فيلم فى العام؟ إنها مسألة ليست صعبة. فقد تفوق فيلم "أناس عاديون" "على فيلم" "الثور الهائج". من يكون هؤلاء الذين يدلون بأصواتهم؟

فيلم إنها تستحق ذلك، إنتاج مستقل، حصلناعلى نفقاته بطريقتنا الخاصة. أما الأفلام الخمسة أو الستة التالية فكانت بالاتفاق مع شركات. كان هناك اتفاق بينى وبين يونيڤرسال. ومع يونيڤرسال قدمنا فيلم الاختيار الصائب وفيلم والدتى تفضل موسيقى البلوز وفيلم حمى الأحراش. أما فيلم "مالكولم إكس" فذهب إلى شركة وارنر بروس. ثم عدنا إلى شركة يونيڤرسال من جديد وقدمنا معا فيلم كروكلين وفيلم صغار تجار المخدرات. وهناك تم إنجاز الكثير من الأفلام.

والدتى تفضل موسيقى البلوز (١٩٩٠)

دينزل واشنطن، ويسلى سنايبس، صمويل إل. چاكسون، چيانكارلو إسبوزيتو، روبين بليدز، تريسى كاميلا چونز، بل لى، چوى لى، سبايك لى، برانفورد مارساليس، چوى سينيكا، چون كندا تيريل، چون ترتورو، نيكولاس ترتورو، مامى لويز أندرسون، راى دويل، أنچيلا هال، روبين هاريس، آبى لينكولن، كواتى موندى، تشارلز كيو. ميرفى، بل نان، ديون ريشموند، سكوت أنتونى روبنسون، ليونارد توماس، چيف "تين" واتس، ستيڤ وايت، سيندا ويليامز، ديك أنتونى ويليامز، تيرينس ويليامز.

ولد فيلم "والدتى تفضل موسيقى البلوز" من حقيقة أننى ابن عازف چاز عظيم، ونشأت والموسيقى من حولى فى كل مكان، كما أننى فى الوقت نفسه من مشجعى الرياضة؛ لهذا قدمت هذا الفيلم. فطالما وقعت أسيرا للرياضة والمسابقات العالمية والرياضيين المحترفين. معظم هؤلاء الرجال يتدربون منذ نعومة أظافرهم على أى رياضة يمارسونها. كل يوم، كل لحظة يستيقظون فيها، تركز على تحقيق هدف واحد فقط للوصول إلى مستوى بعينه.

وأنا دائما أهتم بما يحدث لهؤلاء الرجال أو السيدات، الذين لا يملكون غير هذا الهدف في حياتهم، ثم يصابون في الركبة، أو تصاب ذراع أحد الرماة في مقتل. هنا تنتهي حياتهم، وهم مازالوا في الخامسة والعشرين ربيعا. ماذا سيفعلون في حياتهم الباقية؟ لقد نقلنا هذه التصورات إلى عالم الموسيقى.

تلقى بليك، الذي سيلعب دوره دينزل واشنطن دروسا في عزف الترومبيت منذ كان في الرابعة من عمره. حياته كلها مكرسة من أجل الموسيقى. وبسبب تعرضه إلى حادث أصابه في العديد من الأماكن وبالذات في منطقة الفم، لم يعد يصلح للعب الترومبيت بعد الآن. هذه هي أول مرة أعمل فيها مع ويسلي ودينزل. كان مفترض أن يشارك ويسلي في فيلم "الاختيار الصائب"، لكنه تلقى عرضا آخر ليلعب دورا أكبر. وهذا كان سبب ظهوره في فيلم "القطط البرية" مع جولدي هون، لكننا شعرنا بالسعادة عندما قبل العمل معنا في فيلم "والدتي تفضل موسيقى البلوز". أعتقد أن دينزل كان على وشك أن يقتل ويسلي. أظن أن ويسلي فاجأ دينزل بشكل أو بآخر. فقد أظهر ويسلي ندية كاملة أمام قدرات دينزل، وهذا ما كنا نحتاجه لدفع مسيرة العمل في هذا الفيلم، نحتاج هذه المنافسة بين الاثنين.

تأثرت كثيرا بأداء ويسلي أثناء تصوير فيلم والدتي تفضل موسيقى البلوز، وقلت له: "سأكتب الفيلم القادم من أجلك." فقال: "موافق." لا أعتقد أنه أخذ الأمور مأخذ الجد. أما فيلم "حمى الأحراش" فقد ظهر إلى الوجود بفضل حادثة وقعت في نيويورك. جريمة قتل يوسف هوكنز، وهو رجل أفريقي- أمريكي تعثر في زحام مجموعة من الإيطاليين - الأمريكيين كانوا يبحثون عن شخص ما. أخرج القاتل مسدسا وأرداه قتيلا بمنتهى البرود. وقد أثار هذا الحادث هياجا كبيرا في المدينة في ذلك الوقت. هناك دائما هذه العلاقة الغريبة والعنيفة بشكل أو بآخر بين الأفارقة - الأمريكان وبين الإيطاليين - الأمريكان. وقد استكشفنا جانبا من هذا النزاع في فيلم الاختيار الصائب. لا تكلف نفسك أكثر من النظر إلى ما فعله مارتن سكورسيزي في أفلامه لتعرف ما أقول. إذن هناك هذا الشعور المختلط بين الحب والكراهية.

مقولة على لسانه

"هل تعرف، عملي يسير بشكل مضحك إلى حد ما. كل شيء ينصهر عندى تحت مظلة الإخراج. أنا لا أحاول الفصل بين الأشياء. فأنا أقوم بالإنتاج والتأليف والإخراج وأحيانا بالتمثيل، ووجهة نظرى أن كل هذا يندمج فى خانة مهام المخرج. أنا أستمتع بكل هذا. لكن أصعب هذه المهام جميعا هو التمثيل فى فيلم سينمائى. إنه نوع من الاستنزاف الجسدى الكامل".

حمى الأحراش (١٩٩١)

ويسلى سنايبس، أنابيلا سايورا، سبايك لى، أوسى ديفيز، روبى دى، صمويل إل. چاكسون، لونيت ماكى، چون ترتورو، فانك ڤنسنت، أنتونى كوين، هالى بيرى، تيرا فيريل، ڤيرونيكا ويب، ڤيرونيكا تمبرز، ديڤيد داندارا، نيكولاس ترتورو.

على مدى كل الأفلام التى قدمتها أعتقد أن فيلم حمى الأحراش، قد تعرض إلى سوء استقبال بالغ. شاهد الناس الفيلم وتصوروا أن سبايك لى يناهض العلاقات بين الأجناس المختلفة. مع أن الفيلم لم يصرح بهذا على الإطلاق. فقد كان الفيلم يقدم اختبارا للعلاقة بين الناس، الذين تآلفوا سويا لأسباب ربما تكون خاطئة. أعتقد أن الناس الذين أساءوا استقبال هذا الفيلم، انهمكوا فقط فى مراقبة العلاقة بين الشخصية التى يجسدها ويسلى وشخصية آنابيلا سيكورا، وفشلوا أن يلمحوا القصة الدائرة بين الجانبين. كما أن هناك عالما آخر تماما بين چون كاتيرا وتود فاريل. فقد اجتمع ويسلى، الذى يلعب دور فليبر مع آنابيلا، التى تلعب دور آنجى بسبب ميثولوچيا جنسية. هذا هو السبب الوحيد للقائهما. لكن هل تبنى أى علاقة بهذا الشكل؟ هل هذا هو أساس العلاقة؟ كل هذا لأنك تعتقد أن كل الرجال أصحاب البشرة السمراء مفعمو الرجولة وأنهم سوبر فى علاقاتهم؟ أم لأنك تؤمن من كل قلبك أن المرأة البيضاء هى خلاصة الجمال؟ هذه هى الأسباب التى جمعت الاثنين معا.

يخفى مشهد مجلس الحرب وراءه ذكرى قصة ممتعة. أقول لكل من يجرى أبحاثا على هذا الفيلم، إنه يجب أن يلقى نظرة على السيناريو ليرى النتيجة التى انتهى إليها الفيلم ذاته. لقد عرفت من البداية أننى لن أكتب هذا المشهد، بمعنى أن السيناريو كان عبارة عن بقعة فارغة، مجرد خط عريض لما أريده فى قرارة نفسى. شعرت أن كل ما يجب أن أفعله هو استدعاء الممثلين المناسبين، أدير الكاميرات، والكل سيوجد كل يوم، لنتكلم عما اقترفه وما لم يقترفه الرجال أصحاب البشرة السمراء فى حقهم. استغرق الأمر يوما كاملا لتصوير هذا المشهد بكاميراتين. لم أستطع كتابته. لقد أدرنا الكاميرات فقط لا غير.

تحمل قصة المخدرات فى هذا الفيلم جانبا شخصيا بشكل جزئى. لقد تورط والدى عازف الچاز فى عالم الهيروين. لكن الأهم من ذلك وما يحتل رقم واحد فى أولوياتى بخلاف قصة الحب بين أصحاب الأجناس المختلفة، هو إظهار كيفية تدمير المخدرات لعائلة أفريقية - أمريكية تسكن هذا البلد. هذا هو لب القصة من وجهة نظرى. لقد استخدمنا العلاقة بين الرجل الأسمر والسيدة البيضاء كخطاف ليهتم الناس بالفيلم. لم تتركز التراچيديا داخل الفيلم فى العلاقة بين فليبر وآنجى، وإنما فى الأب، الذى لعب دوره أوسى ديڤيز، حيث كاد يقتل ابنه.

لعب سام أو صمويل چاكسون دور "جاتور". هذا الدور فى تصورى هو الذى جذب سام إلى العمل. ربما فاقت جاذبيته حدود فيلم "روايات شعبية". لقد تعاونت مع سام من قبل فى فيلم "دوامة المدرسة" وفيلم "الاختيار الصائب" وفيلم "والدتى تفضل موسيقى البلوز". أما عندما جسد شخصية "جاتور" فقد تحول إلى ظاهرة. لقد ابتكر مهرجان كان السينمائى هذه الجائزة من أجل سام بفضل تجسيده شخصية "جاتور".

هناك جانب مثير فى تنفيذ فيلم "حمى الأحراش". كنا نصور فى بنسونهيرست، وقد تلقينا تهديدا بوجود قنبلة. واضطررت لإيقاف كل شىء لمدة ثلاث أو أربع ساعات أثناء قدوم الفرقة المختصة بالقنابل فى مدينة نيويورك لاستطلاع الأمر. وفى اليوم التالى وجدت نفسى على غلاف جريدة (ديلى نيوز) تحت عنوان "رجال البوليس يتولون حماية سبايك لى".

مقولة على لسانه

"لم أر نفسي مطلقا في صورة المتحدث الرسمي باسم خمسة وثلاثين مليون أفريقي - أمريكي. كل الرؤى التي طرحتها تخصني وحدي، وأعتقد أن المواطنين الأفارقة - الأمريكان يوافقونني على رأيي، لكن هناك أيضا أفارقة - أمريكيين آخرين لا يؤيدون رؤيتي. أغالط نفسي لو ادعيت أن نقادي جميعا من أصحاب البشرة البيضاء" .

مالكولم إكس (١٩٩٢)

دينزل واشنطن، أنچيلا باسيت، آلبرت هول، آل فريمان، چونيور، دلروي ليندو، سبايك لي، تيريزا راندل، كيت ڤرنون، لونيت ماكي، تومي هوليس، چيمس ماكدانيل، إرنست توماس، چين لا مار، أو. إل. دوك، لاري مكوي، چوي سينيكا، چيانكارلو إسبوزيتو.

أعترف أن أفلامي جميعا ولدت في رحم الحب، لكن هناك الكثير من الحب الذي يدين بالفضل في فيلم "مالكولم إكس" لدينزل واشنطون، وكنت أنا واعيا بكل ذلك. كنا دائما نمزح أثناء تصوير الفيلم، ونقول إننا نمتلك تذكرتين لمغادرة البلاد سنستخدمهما لو لم يحقق الفيلم نجاحا. سنتخفى تحت جنح الظلام لو لم يحب الناس هذا الفيلم. الحقيقة أن عدم نجاح فيلم ليس جريمة، لكن المواطنين الأفارقة - الأمريكيين كانوا يذكرون دينزل ويذكرونني كل يوم وينبهوننا ألا نفسد قصة مالكولم إكس. إلا أن هذا الضغط جاء إيجابيا؛ لأن مالكولم كان يعني الكثير للجميع. نحن تفهمنا كل ذلك وعرفنا ما سيحدث.

انضم دينزل إلى فريق عمل الفيلم قبل وجودي أنا. فقد اتفق معه نورمان چوسون الذي كلفوه بإخراج الفيلم قبلي. لعب دينزل شخصية مالكولم إكس خارج نطاق مسارح برودواي الأصلية من قبل. أي أنه كان متورطا كأحد أضلاع المعادلة قبلي.

قرأت أن نورمان چوسون سيخرج الفيلم لحساب وارنر بروس، فقمت فى هذا الوقت بتدبير حملة توحى أنه ربما يكون اختيار نورمان چوسون جانبه الصواب، وأنهم ربما يحتاجون إلى مخرج أفريقى - أمريكى موهوب. طلب منى منتج هذا الفيلم الذى كافح لإنتاجه أكثر من عشرين عاما ويزيد، أن أتوقف عن ممارسة الضغط عبر الصحافة. جلسنا معا وكان يجب أن نتحدث. وأخبرته عن السبب الذى يدفعنى لإخراج الفيلم من وجهة نظرى. عقد المنتج لقاء آخر مع نورمان چوسون، ويجب أن نسجل هنا لنورمان موقفه لأنه وافق. لم يكن نورمان مضطرا لهذا التصرف. فقد كان فيلمه بالفعل.

بدأ دينزل بداية طيبة عندما لعب شخصية مالكولم إكس على المسرح قبل عامين، كما أنه ممثل عظيم. كم مرة حاولنا التماسك ونحن نرى دينزل وكأنه بعث شخصية مالكولم من جديد. لقد سرت روح مالكولم داخل دينزل بالفعل أثناء تصوير الفيلم. وهو أمر واضح لك تماما وأنت ترى الفيلم الآن.

فى أى مرة تقدم فيها فيلما عن شخص ما كان يعيش على وجه الأرض تجد المسألة صعبة. ربما يقول لك الناس إنهم كانوا يعرفون هذا الرجل، وإنه لم يكن يمسك شوكة الطعام بهذه الطريقة. وما أكثر الأمثلة هنا. أعتقد أن مهمتك كمخرج هى استحضار روح هذا الشخص، استدعاء عطر الجوهر الذى يخصه وحده. أنت لا تحاول اختراع نسخة طبق الأصل من هذا الشخص. فهذا الشخص قد عاش، وكل ما عليك أن تحضر ممثلا يحاول تجسيد هذه الشخصية بأمانة. وقد واجه أوليڤر ستون بعضا من هذه المشكلات أكثر منى؛ لأنه قدم أفلام سيرة ذاتية أكثر. وهناك دائما البشر الذين يظهرون من حيث لا تدرى ولا تعلم ليقولوا إن هذا ليس صحيحا، ليس صحيحا. لكنك تتعامل مع الوسيط السينمائى، ولابد أن تكثف المواقف، يجب أن تضيف شخصيات، يجب أن تستبعد شخصيات، مع إضافة بعض المواقف المتخيلة، فهذا كله يساعد على حكى القصة. فى الوقت نفسه عليك أن تظل صادقا بقدر المستطاع، وكأن المسألة أشبه بالسير فوق حبل البهلوان.

أكبر مشكلة واجهتنا هى الأموال. فقد بلغت ميزانيتنا الأصلية اثنين وثلاثين مليون دولار، واعترضت وارنر بروس وقالت لا، فصورنا الفيلم بتكلفة ثمانية وعشرين مليون دولار. أخذنا واحدا وعشرين مليون دولار من وارنر بروس. وفى خطوة سيئة من جانبهم فى عرف هذا البيزنس، علمنا أنهم باعوا الحقوق الأجنبية للفيلم إلى لارجو إنترتينمنت مقابل ثمانية ملايين دولار. وقد حقق فيلم مالكولم أرباحا تقدر بثمانية ملايين دولار فى اليابان وحدها، بالتالى لم توفق وارنر فى عقد هذا الاتفاق.

من هنا علم الجميع أننا لن نحصل على الميزانية، لكنهم أبدوا التزاما لإنجاز الفيلم وهم يعرفون أننى لا أملك المال كله بين يدى. وتعقد الموقف وأصبح متأرجحا غير واضح، وكأنك تقول إنك نصف حامل.. حاول مارڤن وورث تقديم هذا الفيلم لمدة عشرين عاما ويزيد، من يدرى، لو لم نكن حاولنا إنجاز الفيلم فى هذه اللحظة، ربما طال الانتظار عشرين عاما أخرى. وأخذنا المبادرة. بدأنا التصوير فى سبتمبر، وفجأة وفى نهاية العام تقريبا فى شهر ديسمبر نفدت كل أموالنا بسبب قرار وارنر بروس بالسماح لشركة بوند بالشراكة فى الإنتاج. ما كان يجب عليهم اللجوء إلى هذا التصرف، لكنهم شعروا أن هذا سيمنحهم دفعة إلى الأمام، لأنهم لم يرغبوا فى عرض الفيلم طبقا للزمن الذى انتهى إليه، وعندما رفضت أنا اقتطاع أى جزء من الفيلم، قالوا: "أوكى، الأمر فى يد شركة بوند." وقبل أعياد الكريسماس أرسلوا خطابات مسجلة إلى المونتيرين، وكل من هو مدون فى كشف الأجور، وأعلنوهم أنهم مطرودون. بالتالى توقفت البئر عن ضخ الأموال. هنا اتصلت ببعض الأشخاص مثل بل كوسبى، هذا الفنان السابق الملقب بالبرنس، واتصلت بچانيت چاكسون وتريسى شابمان وماچيك چونسون ومايكل چوردان، ومس وينفرى وبسيدة تدعى بيجى كوبر كابرسون. وحصلنا على المال عن طريق هؤلاء لإحياء المشروع، حتى اهتدت وارنر بالله وقررت تمويلنا مرة ثانية.

تصوير فيلم "مالكولم" تجربة رائعة. ذهبنا إلى مصر وشاهدنا أبى الهول والأهرامات. صورنا مشاهد فى الصحراء، حتى إننا إقنعنا الحكومة السعودية التى تمثل قمة الحكم

الإسلامى بالسماح لنا لإحضار كاميراتنا فى مدينة مكة أثناء الحج، وهو ما لم يحدث من قبل فى تاريخ المدنية. كاميرات فيلم سينمائى تدور أثناء الحج!

وذهبنا إلى سويتو بعد الإفراج عن مانديلا، ليظهر مانديلا بصفته الحجر الكريم الذى يزين جبين الفيلم. منتهى المتعة الخالصة.

كروكلين (١٩٩٤)

ألفرى وودارد، دلروى ليندو، ديڤيد باتريك كيلى، زيلدا هاريس، كارلتون ولیامز، هاريف راشد، تسى - ماش واشنطن، كريستوفر نوينجز، چوزيه زونيجا، إيزايا واشنطن، إيڤيلكا رايز، سبايك لى، إن. چيريمى دورو، فرانسيس فوستر، نورمان ماتلوك، چوى لى.

يمكننى القول إن جزءاً جوهرياً من فيلم "كروكلين" يعتبر سيرة ذاتية. كتبت شقيقتى مع شقيقى هذه القصة ووافقت على قراءتها. وقد أدهشنى مستواها الرفيع. وأردت مساعدتهما لتحويلها إلى فيلم، لكن بشرط أن تُعاد كتابتها وتكتسى لحما وعظاما، ووافق الاثنان على ذلك. تضمن هذا السيناريو إجابة على مدى احتياج شقيقتى للإفراج الكامل عن مشاعر الماضى المتعلقة برحيل والدتنا. وكانت هى الفتاة ذات الأعوام العشرة التى ظهرت فى الفيلم، والتى نشأت فى بيت يهيمن عليه الوجود الذكورى فى بروكلين فى بدايات السبعينيات.

لاقى فيلم كروكلين حبا صادقا من الناس الذين نشأوا فى نيويورك، ويمرون بنفس مرحلتيه العمرية أو أكبر قليلا، لأن هذه الألعاب التى لعبها الأطفال فى الفيلم استدعت العديد من الذكريات. ألعاب مثل قذف الكرة والقفز على الحبلين والاستغماية وغيرها من الألعاب. أثناء تصوير الفيلم كان علينا تعليم الأطفال هذه الألعاب لأنهم لا يعرفونها أصلا. أقصد أنهم ربما ينتمون إلى كوكب المريخ! لم يكن لديهم أى فكرة عن

هذه الألعاب. من كل قلبى حزنت لأن هؤلاء الأطفال الصغار لا يعرفون. اليوم يجلس الأطفال أمام التليفزيون ويلعبون بهذا الكمبيوتر اللعين. بالتالى تبخرت كل الألعاب التى اعتاد الأطفال ممارستها فى شوارع مدينة نيـويورك إلى الأبد. أشعر بالخوف من داخلى.

فى هذا الفيلم تعاملت مع الكثير من الأطفال، وأكبر تحد تقابله فى العمل مع أطفال ممثلين هو محاولة عدم قتلهم (يضحك). محاولتك الامتناع عن الإمساك برقابهم الرفيعة ليلقوا مصير الموت. هذا هو التحدى الأكبر (يضحك). لا يوجد أسوأ من الطفل الممثل. الحقيقة أننا حاولنا الابتعاد عن الأطفال الذين سبق لهم التمثيل، الذين يملكون وكلاء أعمال وأمهات على دراية بكل شىء إلى آخر هذه الأمور؛ لهذا توجهنا إلى المدارس الحكومية لضم أطفال كثيرين، وجاءت اختياراتنا كلها موفقة.

أعتقد أن أى شخص يعتبر نفسه أو نفسها ممثلا جيدا، لابد أن يحتل مكانة بعينها. ربما تكون ممثلا عظيما تتقن عملا واحدا، لكن المثير أنك عندما تدخل فى دائرة المنافسة مع آخرين، ممن يمكنهم تحقيق درجات أعلى من التفوق فى عدة جوانب، ويمثلون الجانب العكسى من أطياف النور، ستتمكن من عقد المقارنة. انظر ماذا فعل دلروى ليندو مع شخصية ويستون آرش فى فيلم مالكولم إكس، ثم انظر كيف لعب دور الأب فى فيلم كروكلين.

كان يجب أن نجمع فريق الممثلين لفيلم كروكلين مبكراً، لأننا كنا ندرك أهمية منح الوقت للممثلين حتى ينبت شعرهم على طريقة الأفارقة. لا يوجد فى العالم أسوأ من الباروكات الأفريقية. لو أراد أى شخص معرفة ما أقوله، اذهب لمشاهدة فيلم "شاطئ إنكويل". لابد أن تتيح الفرصة للممثلين حتى يطيلوا شعرهم، لأن الباروكات الأفريقية سوف تعلن فشلها أمام أى محاولة للفحص والتدقيق. إنها تجرجر الفيلم بالكامل إلى الهاوية.

صغار تجار المخدرات (١٩٩٥)

هارفى كايتل، چون ترتورو، دلروى لينو، ميكى فايفر، إيزايا واشنطن، كيث ديفيد، بيوى لاف، ريچينا تايلور، توماس چيفرسون بيرد، ستيكى فنجاز، فريدرو ستار، إى. أو. نولاسكو، لورانس بى. أديسا، حسن چونسون، فرانسيس فوستر.

قلت يوما إن استخدام المسدسات وجرائم القتل داخل مجتمع أصحاب البشرة السمراء، هما مشكلتان كبيرتان تواجه الأفارقة - الأمريكان ولا تجدان حلولا؛ وهذا ما دفعنى لتقديم فيلم صغار تجار المخدرات.

أحيانا كثيرة أتلقى صدمات بسبب تصريحاتى، وأنا لا أعرف إن كنت قلت ذلك فعلا، ولا أعرف أين قلته وفى أى سياق. لكن أى إنسان عنده ضمير سيشعر بالاهتمام بالمنحنى الخطر لمعدل جرائم قتل الرجال الأفارقة - الأمريكان لبعضهم البعض. فى الوقت نفسه نتقبل ظاهرة أفلام الهيب - هوب والعصابات وإطلاق النار والراب، والتى كانت مصدر معاناة وعذاب فى ذلك الوقت. كانت الاستوديوهات كلها تنتج أفلاما عن هذه الموضوعات. إن فيلم الأطفال أصحاب القبعات، للمخرج چون سنجليتون فيلم عظيم، وكان الأول من نوعه فى تناول هذه القضايا. لا أعتقد أنه كان على علم أن نجاح هذا الفيلم سيفتح الباب لتصنيف كامل من الأفلام. وتصورت فى وقت ما أن هذا هو النوع الوحيد من الأفلام، الذى يمكن أن يقترب من الأفارقة - الأمريكان. لكنها كانت أفلاما محدودة للغاية. تعرض منظوراً واحدا فقط من حياتنا.

لاقت هذه الثقافة تمجيدا كبيرا بفضل موضوعات عصابات الراب والمخدرات والمسدسات، وقد ترددت فى البداية فى إخراج فيلم "صغار تجار المخدرات" لهذه الأسباب. لم أكن أرغب فى احتلال رقم عشرين فى القائمة. كان من المفترض أن يقوم مارتن سكورسيزى بإخراج هذا الفيلم. فقد كتب ريتشارد برايس السيناريو من أجله، وكان الاتفاق أن يلعب روبرت دى نيرو الدور الذى لعبه فيما بعد هارفى كايتل. يمكنك أن تسأل مارتن لماذا غيَّر رأيه وقرر إخراج فيلم "كازينو" بدلا منه. بعدها طلبوا منى

إخراج الفيلم بينما بقى مارتن فى مقعد المنتج المنفذ. لكن رؤيتى أنا للفيلم تركزت حول سرد القصة بعيون سترايك، تاجر المخدرات البالغ من العمر تسعة عشر عاما. لقد استبدل ريتشارد برايس بعض الفصول فى الرواية الأصلية بين شخصيتى روكو وسترايك، أما فى السيناريو فقد كان يكتب مع دى نيرو بصفته البطل، حيث سلط التركيز كله على شخصية روكو كلاين. واضطررنا إلى تغيير هذا المنظور. كنا نريد أيضا لهذا الفيلم أن يظهر فى النهاية بعض الأمل؛ لأن الكثير من الأفلام التى ذكرتها من قبل كانت كئيبة بما يكفى. حتى يمكنك أن تترك دار العرض وأنت مستسلم لحقيقة أن كل فتى من المواطنين الأفارقة - الأمريكان لن ينجح فى الإبقاء على حياته بعد الاحتفال بعيد ميلاده الثامن عشر. هذا هو القانون السائد. أنا لا أصدق هذا؛ لهذا حاولنا أن نقلب هذه الأمور كلها رأسا على عقب.

"صغار تجار المخدرات" أو "كلوكرز"، هو مصطلح يطلق على العاملين المجهولين فى هذه التجارة، مثل هذا الذى يقف لبيع البضائع. إنه كما الجندى. إنهم يتسكعون هناك على المقاعد الطويلة فى الشوارع، لمدة أربع وعشرين ساعة فى اليوم. هل تعرف عندما تذهب إلى العمل وتدق الساعة، هم أيضا يقولون إنهم يدقون الدولارات، من هنا جاء هذا المصطلح.

لقد أردنا إمساك المشاهدين من رقابهم بكل قوة. غالباً ما ترسم أفلام هوليوود العنف واللعب بالمسدسات بشكل أقل حدة، أما نحن فكان كل همنا إظهار ماذا يمكن أن تفعله رصاصة بجسد إنسان. من أجل عمل بحث على هذا الفيلم، تعاملت مع وحدة الجريمة هنا فى مدينة نيويورك، وحدة جرائم القتل. فهم على موعد دائم للظهور فى كل جريمة قتل فى المدينة، وعليهم التقاط الصور وكل هذه المهام المشابهة.

عادة ما يرى زوار قسم الجريمة ألبوم العائلة هناك. هذا الألبوم العائلى الجميل.. يتكون الكتاب من أسوأ صور جرائم القتل التى تتمنى أن تراها فى حياتك. وقد انتقينا أقل الصور بشاعة قدر المستطاع. كل الصور التى استخدمناها من صنع أيدينا. لم يكن هناك صور جرائم قتل حقيقية أثناء المشاهد الافتتاحية.

فى النهاية شعرت براحة كبيرة مع هذا الفيلم. ورغم أن الفيلم جاء متناقضا لنوعية الأفلام التى ذكرتها من قبل، فإن الناس ما زالوا يرون فيلم صغار تجار المخدرات كفيلم هيب - هوب وراب ومخدرات.

فتاة ٦ (١٩٩٦)

تيريزا رندل، إيزايا واشنطن، سبايك لى، چنيفر لويس، ديبى مازار، بيتر بيرج، مايكل إمبريولى، دينا بيرلمان، ماجى راش، ديزى مورينو، كريستن ويلسون، كى فانك، ديبرا ويلسون، ناعومى كامبل، جريتشن مول، كوينتن تارانتينو، ريتشارد بلزر، مادونا، چون ترتورو، رون سيلفر، چوى لى، هالى بيرى.

يعتبر فيلم "فتاة ٦"، عودة بشكل كبير إلى ما قدمناه فى الفيلم الأول "إنها تستحق ذلك". تناول الفيلم سلطة النساء، أو السلطة المفترضة للسيدات، والقرارات اللاتى يتخذنها ونتائج تلك القرارات. إنها قصة ممثلة لن تعرف اسمها أبدا، ستكافح هنا فى نيويورك حتى النهاية. ومثل معظم الممثلين المكافحين لو لم يحصلوا على الفرصة هنا، يعتقدون أنهم سيعثرون عليها هناك فى لوس أنچلوس. لكن البطلة تحتاج إلى تمويل الرحلة. تحتاج سيارة ونقودا. ومن أجل تمويل هذه الإقامة المؤقتة فى هوليوود بلد الأحلام السعيدة، بدأت العمل فى ممارسة الجنس عبر الهاتف. بعد قليل اجتذبها العمل ونسيت حتى السبب الذى حصلت من أجله على هذه المهنة. كان الغرض الحصول على المال لتستكمل طريقها، وها هى تدرك هذه الحقيقة قبل فوات الأوان.

أما فيما يخص الجنس فى هذا الفيلم، فليتنا نلقى نظرة على فيلم "فتاة ٦" ونقارنه بفيلم "إنها تستحق ذلك". لا توجد مشاهد جنسية فى فيلم فتاة ٦. كل شىء يتم شفاهة. إنهم أناس يتكلمون فى التليفون. أما فى فيلم إنها تستحق ذلك فالصورة كانت تتحدث. إن تقديم فيلم يدفع الناس للحديث عن النزوات والتخيلات أمر مثير بالنسبة لى. ولا أدرى أبدا لماذا هاجمنى النقاد بشدة بسبب تيريزا رندل، التى لعبت دور البطولة،

لمجرد أنها كشفت عن صدرها فى مشهد واحد. أعنى أن هذا أمر هين للغاية مقارنة بما يحدث فى صناعة السينما. ولا أعرف أين تكمن المشكلة بالضبط.

مشكلتى مع النقاد أنهم فيما يبدو منهمكون فى البحث عمن يكون سبايك لى أكثر من انهماكهم فى قضايا أفلامى. إنهم يهتمون بالشخص أو بمدى فهمهم لسبايك لى أكثر من العمل نفسه. وهو ما ينقص من قدر التقييم الحقيقى للفيلم. إنهم منشغلون بأشياء أخرى، ولا يركزون على ما يتقاضون أجورهم من أجله وهو العمل الفنى ذاته. ذات مرة قرأت مقالا نقديا يتحدث عن لاعب كرة السلة ريچى ميلر وعنى فى مباراة لفريق نيك! وهو ما ليس له علاقة بالفيلم على الإطلاق.

اصعد إلى الأتوبيس (١٩٩٦)

ريتشارد بلزر، ديوندرى بوندز، أندرى بروجر، توماس چيفرسون بيرد، جابرييل كاسيوس، ألبرت هول، هيل هاربر، هارى چى. لينكس، بيرنى ماك، ويندل بيرس، روچر چنڤور سميث، إيزايا واشنطن، ستيف وايت، أوسى ديڤيز، تشارلز داتون.

المنتجان بل بوردن وبارى روزنبوش هما صاحبا الفكرة الأولى لهذا الفيلم. كانا يعلمان أن التصدى لإنتاجه وحدهما ربما يكون أمرا صعبا، فاتصلا بروبين كانون، أعظم مسئول عن الكاستنج، ورحب بالمشاركة فى فيلم "اصعد إلى الأتوبيس". وقرر فى عام ١٩٩٦ أنه من الأفضل أن يتحول إلى مقعد الإنتاج، إنتاج الأفلام السينمائية.

اتصل بى روبين كانون وأخبرنى عن فيلم "اصعد إلى الأتوبيس" ووافقت على إخراجه. أبلغنى بل بوردن أن أفلام كولومبيا ستقوم بتمويل الفيلم. وصلت ميزانية إنتاج الفيلم فى هذا الوقت إلى اثنين وأربعة من عشرة مليون دولار. وشعرت وقتها أننا لو حافظنا على روح القوة والتحدى، سيتمكن روبين وأنا من رفع ميزانية الفيلم الضعيفة المصابة بمرض الحصبة لتتعدى اثنين وأربعة من عشرة مليون دولار، مع دفع كولومبيا أو أى استوديو آخر لتمويل الفيلم تمويلا كاملا. وهذا ما فعلناه. لقد عقدنا اتفاق بيزنس موفقا؛

لأننا استطعنا بيع الفيلم إلى كولومبيا مع تحقيق أرباح. واشتروا الفيلم بثلاثة وستة من عشرة مليون دولار. من هنا تمكنا من إعادة المبالغ التى أمدنا بها المستثمرون بالكامل، بالإضافة إلى تحقيق أرباح قبل عرض الفيلم.

الكل كان يعمل حسب الخطة الموضوعة. لقد ارتبط الناس بالمشروع. وانتهينا من التصوير فى ثمانية عشر يوما، وهكذا حافظنا على حدود الميزانية. يمكنك أن تلجأ إلى حل الخدمات وطلب المساندة من الناس، لكن هذا يستلزم مشروعا يلهم الناس ويحفزهم على التعهد بالعمل، على ألا يحصلوا على أجورهم المعتادة.

كان هذا منتهى التحدى لى كمخرج. يجب أن أقوم بتصوير هذا الأتوبيس، هذه المساحة المقيدة بالحدود، مقابل عدم الوقوع فى دائرة الملل وإخماد يقظة المتفرجين حتى لا يناموا. بسبب المساحة الصغيرة قررنا تصوير الفيلم سوبر ١٦ باستخدام كاميراتين. فاستخدام كاميراتين ٣٥ مم لن يناسب التصوير فى هذا الأتوبيس.

أعتقد أنه فيلم جيد جدا، وفى الوقت نفسه محبط جدا؛ لأن المتفرجين لم يستقبلوه بالشكل الذى تصورناه. ربما يرجع ذلك إلى عدة أسباب. أتصور أنه كانت هناك سوق توزيع لهذا الفيلم، لكنى أؤمن أن هناك رؤية ما طغت على السطح تؤكد أنه فيلم تسجيلى، مما أوحى للناس أنهم يتلقون درسا فى التاريخ. والكثير من الناس يتأزمون من داخلهم بسبب معاناتهم مع هذه النوعية من المشاهدة، لو تعلم ما أقصد. لكننا مازلنا نؤمن أننا قدمنا فيلما عظيما، وأنه سيصمد أمام تحديات الزمن. لم تؤثر الأرباح القليلة على مشاعرى تجاه هذا الفيلم، ولا على إيمانى بما أنجزناه.

مقولة على لسانه

"لا أتصور أننى غامض إلى هذا الحد. فقط أنا لا أتحدث حتى أجد شيئا أتحدث عنه".

حديث براندفورد مارساليس عن سبايك لى

أقصى ما يمكن أن يقوله سبايك إلى أى ممثل: [هذا هو السيناريو. هل أنت مستعد؟ أكشن]! وكم ضحكت وأنا أرى الممثلين المحنكين يقولون: [أوكى سبايك، ماهى رؤيتك؟] ويجيب سبايك: [أنا أدفع لكم أموالا لتمثلوا . هذه هى رؤيتى. والآن ابدأ التمثيل. أكشن]"!

حديث سبايك عن الممثلين

كل همى فى البحث عن الممثلين هو العثور على أناس لديهم قبول، موهبة، ويمكنهم الارتجال. أناس لا يخافون من استغلال الفرص، أصحاب عقول متفتحة، لا يكررون ما فعلوه فى الأدوار العشرة التى سبقت هذا الفيلم. يملكون جوانب متعددة، يملكون مرونة، والأهم أنه لا يبدو عليهم أنهم يمثلون.

حديثه عن المخرجين الذين يجمعون بين التمثيل والإخراج

عملى بالتمثيل لا يخدم عملى كمخرج؛ لأننى لا أعتقد فى حقيقة الأمر أننى ممثل. هناك الكثير من الناس ربما يوافقون على ذلك (يضحك). الصدفة البحتة وحدها هى التى ساقتنى للتمثيل فى فيلم "إنها تستحق ذلك". وقد اندهشت جدا وشعرت بالارتياح لتفاعل الناس مع شخصية موريس بلاكمان؛ لهذا السبب قدمت أدوارا مماثلة، لكن دون أن ينقص ذلك من مهامى التى يمكننى تنفيذها خلف الكاميرا . من بين أفلامى العشرة التى قدمتها، يعتبر فيلم "اصعد إلى الأتوبيس" هو أول فيلم لا أشارك فيه كممثل. الحقيقة أنه لم يكن هناك أى دور يناسبنى فى هذا الفيلم، وهو ما أراحنى كثيرا. فظهورى كممثل فى كل فيلم من أفلامى ليس قانونا ملزما.

ما هى رؤيته ؟

كل ما هنالك أننى أحب ما أفعله. أحب ما أعمل. أشعر أن البركة تحيط بى من كل جانب. لا تتاح الفرصة لكل شخص ليفعل ما يجعله أسعد الناس. تسعة وتسعون

بالمائة من الناس فى العالم يذهبون إلى قبورهم، بعدما أنجزوا أعمالا يكرهونها طوال حياتهم. لكن هذا لا ينطبق علىَّ.

عن أحوال الصناعة

أظن أن الأفلام تتكلف مبالغ باهظة جدا . فى أغلب الأحوال يخاف الناس من صنع أفلام ممتعة. من هنا يبحث كل شخص عن تقديم أفلام تدر أرباحا هائلة، مع أن الكثير منها أفلام سيئة. إنها أفلام فظيعة.

كلماته عن فرص لمخرجى الأقليات

فى الوقت الحالى أصبحت الصورة أفضل من الفترة التى درست فيها السينما . حقيقة الأمر أن هناك فيلمين فقط قلبا الأمور كلها رأسا على عقب.. فيلم مراوغة هوليوود، إخراج روبرت تاونسيند، وفيلمى الأول إنها تستحق ذلك.

أما الآن فالصراع موجه لينال المخرجون الأفارقة - الأمريكان أفلاما تتناول أبعادا أخرى لثقافتنا، والحصول على أفلام تتكلف مبالغ كبيرة مثل أفلام الآخرين، والاستمتاع بالميزانيات التى تتاح لغيرهم. حاليا لا يوجد فنانون منفذون أفارقة - أمريكان يشغلون أعمالا فى الاستوديو، ويملكون سلطة منح الضوء الأخضر للفيلم. عدد قليل جداً من الناس يعملون فى أقسام التسويق أو الحجز، بالتالى نحن فى حاجة إلى مندوبين أعظم بكثير يعملون فى الاستوديوهات.

لو لم يكن مخرجا، ماذا سيكون ؟

لا أعرف. الواقع أننى لم أفكر مطلقا فى ذلك. عندما كبرت قليلا كنت أريد أن أصبح رياضيا، لكن هذا لم يتحقق. هذا لا يعنى أننى أقلل من شأن الرياضة. لكننى فى الحقيقة شخص براجماتى، بالتالى أنا لا أفكر بهذه الطريقة من الأساس -

ماذا لو، ماذا لو. ماذا سيحدث لو ولدت امرأة؟ لماذا أهدر وقتي في شيء مثل هذا؟ ماذا لو لم تكن مخرجا، ماذا ستعمل؟ لا أعرف. أنا مخرج وبالتالي لا يمكنني إجابة سؤال كهذا.

كلمات سبايك الأخيرة

كل فنان يريد أن يذكره الناس بأعماله. هذا هو كل ما يمكن أن نفعله. أعتقد أن ما حدث في البلاد وهذا المجتمع، هو أن من يملكون سلطة التقييم يحاكمون الذين قدموا ألبوما واحدا، ورواية واحدة، وفيلما واحدا، ومسرحية واحدة. هذا جنون. كيف تستخدم ذكاءك في تقييم فنان قدم عملا واحدا؟ أنت يمكنك تقييم أي فنان عندما يقدم ويطور مجموعة من أعماله. في نهاية اليوم أو المشوار يمكنك أن تسأله ماذا قدمت في مجمل أعمالك؟ هذا هو هدفي دائما، هدفي هو محاولة بناء مجموعة من الأعمال[1].

(١) ملحوظة: في عام ١٩٩٨ وبعد الانتهاء من إجراء الحوار، عرض سبايك فيلمه الثاني عشر بعنوان "حان وقت اللعب"، وهي قصة والد لاعب كرة سلة يجب أن يقنع ابنه بالذهاب إلى كلية ليحصل على حكم مخفف بالسجن. لعب بطولة الفيلم دينزل واشنطون، راي آلين، ميلا چوڤوڤتش، چون ترتورو، لونيت ماكي، ند باتي، مع ظهور خاص لنجوم كرة السلة تشارلز باركلي ومايكل چوردان وريچي ميلر وشاكيل أونيل وچون تومسون.
في صيف عام ١٩٩٩، عرض سبايك فيلمه "صيف سام"، ويتناول قصة جرائم قتل "ابن سام" التي وقعت في نيويورك في صيف عام ١٩٧٧، سيناريو وإخراج سبايك لي. لعب بطولة الفيلم أدريان برودي، چنيفر إسبوزيتو، روچر هوارث، أنتوني لاباليا، چون ليجيزامو، باتي لوبون، إدينا مينزل، بيب نيوويرث، مايكل ريسبولي، چون ساڤدچ، ميرا سورڤينو.

فيلموجرافيا المخرج

چو حلاق بد – ستوى: نحن نقطع الرؤوس (١٩٨٣).

إنها تستحق ذلك (١٩٨٦).

دوامة المدرسة (١٩٨٨).

الاختيار الصائب (١٩٨٩).

والدتى تفضل موسيقى البلوز (١٩٩٠).

حمى الأحراش (١٩٩١).

مالكولم إكس (١٩٩٢).

كروكلين (١٩٩٤).

لوميير والصحبة (١٩٩٥).

صغار تجار المخدرات (١٩٩٥).

فتاة ٦ (١٩٩٦).

اصعد إلى الأتوبيس (١٩٩٦).

أربع فتيات صغيرات (١٩٩٧، تسجيلى).

قصص المترو، حكايات من مترو الأنفاق (١٩٩٧، التليفزيون).

حان وقت اللعب (١٩٩٨).

صيف سام (١٩٩٩).

جـــــوائـز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

أربـــع فـتـيـــات صـغـيـرات، أفـضـل فـيـلم تـسـجـيلى، (تـرشـيح، بالاشـــتـراك مـع صمويل دى. بـولارد)، ١٩٩٨.

الاختيـار الصـائب، أفضـل سيناريو، كُتب مـباشـرة لشـاشـة السينمـا (ترشيح)، ١٩٩٠.

مهرجان برلين السينمائى الدولى

اصعد إلى الأتوبيس، تنويه خاص، ١٩٩٧

جوائز نقاد السينما بالإذاعة والتليفزيون وعبر الكمبيوتر

أربع فتيات صغيرات، أفضل فيلم أجنبى، ١٩٩٨.

جوائز إيمى

أربع فتيات صـغيرات، الإخراج الرائع لفيلم غير روائى (ترشيح، بالاشتراك مع صمويل دى. بولارد، دافنى ماك وليامز، چاكلين جلوڤر، وشيلا نيڤنز)، ١٩٩٨.

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

الاختيار الصائب، أفضل مخرج - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٩٠.

الاختيار الصائب، أفضل سيناريو - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٩٠.

جوائز الستالايت الذهبية

أربع فتيات صغيرات، أفضل فيلم تسجيلى (ترشيح، بالاشتراك مع صمويل دى. بولارد)، ١٩٩٨

جوائز الروح المستقلة

إنها تستحق ذلك، أفضل فيلم أول، ١٩٨٧.

مهرجان لوكارنو السينمائى الدولى

چو حلاق بد - ستوى: نحن نقطع الرؤوس، أفضل فيلم أول، ١٩٨٣.

جوائز جمعية نقاد السينما بلوس أنچلوس

الاختيار الصائب، أفضل مخرج، ١٩٨٩.

إنها تستحق ذلك، جائزة الجيل الجديد، ١٩٨٦.

مهرجان ڤينيسيا السينمائى

صغار تُجار المخدرات، الأسد الذهبى (ترشيح)، ١٩٩٥.

(٦)

أفلام ريتشارد دونر

ولد ريتشارد دونر فى نيويورك عام ١٩٣٠. بدأ مشواره أمام الكاميرا كممثل مع المنتج / المخرج مارتن ريت، فى الفيلم التليفزيونى "عن استعباد الإنسان". أعلن ريت رأيه بحذر وقال إن دونر أمامه مستقبل محدود كممثل؛ فاتجه دونر إلى الإنتاج وعمل مساعدا لريت؛ مما قاده ليصبح مخرجا ناجحا للإعلانات التليفزيونية. وطار به هذا العمل ليحلق فى سماء لوس أنچلوس، ليلتحق بالعمل فى وحدة الإعلانات باستوديوهات ديسيلو.

أخيرا بدأ إخراج برامج تليفزيونية، مثل منطقة الغسق والهارب ورجل من يو. إن. سى. إل. أى. (قيادة الشبكة المتحدة للقانون والسلطة التنفيذية) وكوچاك.

بدأ مشواره مع الأفلام الروائية بفيلم "ملح وفلفل" فى عام ١٩٦٨، لعب بطولة الفيلم سامى ديڤيز، چونيور وبيتر لوفورد، لكن الفيلم لم يحقق نجاحا كبيرا، فعاد دونر لإخراج الحلقات التليفزيونية. واستمر فى طريقه حتى عام ١٩٧٦، ليعود مرة أخرى ويقوم بإخراج الفيلم السينمائى "البشارة" بطولة جريجورى بيك، وهنا انطلق مشواره مع عالم السينما الروائية.

ما إن يقفز دونر داخل الحجرة كما الإعصار، إلا وتجد نفسك معجبا به على الفور. يقال إن مواقع تصوير أفلامه أشبه بالحفلات، ومع ذلك لم يفقد دونر أبدا رؤيته

لأهدافه التى يريد تحقيقها، ويصر على تنفيذها بلا هوادة؛ مما جعله واحدا من أكثر مخرجى الأفلام الروائية شعبية ونجاحا بين أقرانه فى الوقت الحالى.

"معظم المخرجين اليوم يحولون كل شىء إلى قصص مصورة وتصبح كل تفصيله مرسومة أمامهم. أما دونر فيرسم كل شىء فى عقله؛ بالتالى يمكنه خلق الأركان المرئية لمشهد بالتفصيل. تنمية هذا النوع من المهارة يستغرق سنوات وسنوات وسنوات. إنه يخرج الفيلم فى عقله ببساطة، وهو ما أعتبره مصدر متعة ورضا. فالعمل معه أشبه بالإجازة".

سيلفستر ستالون – ممثل

الحــــوار

بدأت أولى خطواتي كممثل عندما كنت فى الخامسة عشرة من عمرى. التحقت بفرقة مسرحية صغيرة فى شمال نيويورك تسمى "بروڤيدنس تاون بلايرز"، كان يديرها ممثل شكسبيرى رائع يدعى ريچينالد جودنج. فى أول الأمر تحملت مسئولية ركن السيارات، وفى نهاية الأمر صعدت على خشبة المسرح. أعتقد أن أول ظهورى كان فى عرض يسمى هراء، أو فى أحد عروض الصيف التقليدية لفرقة مسرح نيويورك. على أى حال كان عرضا من العروض المطروحة فى الريبرتوار التى تقدمها كل فرقة. أعتقد أن اسمه الخردل أو هراء، شىء من هذا القبيل.

واتجهت إلى العمل فى برامج التليفزيون المذاعة على الهواء، لكن البرنامج الذى كنت أعمل فيه أغلق أبوابه بعدما توقف فى فصل الصيف. وكنت أشغل وظيفة مساعد مخرج ومدير مسئول عن تنفيذ المشاهد. يئست من العثور على عمل آخر. بعدها أخبرنى صديقى العزيز أن أحد أصدقائهم يعمل والده الشاب البالغ من العمر أربعة وثلاثين عاما منتجا، وأنه يبحث عن مساعد. واتضح أن اسمه چورچ بليك، وأنه رشح للفوز بجائزة الأكاديمية عن فيلمه التسجيلى الذى تولى إخراجه وكتابته ومونتاچه وإنتاجه عندما كان فى الرابعة والعشرين من عمره. كان الفيلم قصة جميلة عن نيكولاس چافنى، مغنى الأوبرا الذى تعلم الغناء فى المعتقل. وأيا كانت الدوافع ذهبت للعمل مع چورچ لأجد ملاذى عنده.

نعود إلى الفترة التى سبقت ذلك أثناء انشغالى فى برامج التليفزيون المذاعة على الهواء. تعلم الممثلون فى هذه البرامج أن يخضعوا ويسلموا رقابهم إلى سلطة المعدات والآلات؛ لأن العرض يبث على الهواء. عليك تسليم نفسك إلى الكاميرات؛ حتى تتاح لها فرصة سرعة التحرك، لتقابلك الكاميرات عند انتقالك إلى موقع آخر أو مشهد آخر. كان عمــلا شيقــا لكن الحقيقــة أننى شعرت أن هــذا يشكل منتهى القــيد على حرية الممثلين.

ثم أصبحت مساعدا لچورچ بليك. كانت المرة الأولى التى أرى فيها تصوير فيلم. كان چورچ يجهز المشهد ويضع الكاميرا على الجانب الآخر. ورحت أفكر كيف يفعل ذلك؟ كيف سيحقق ما يريد؟ بدأت أدرك أن تقنية الفيلم تخضع للتمثيل. إنه ملعب الممثل بشكل أقرب ما يكون للمسرح. وأدركت أن هذا هو ما أريد أن أفعله فتعلمته. بقيت مع چورچ حوالى خمس سنوات. خلال هذه السنوات الخمس فعلت كل شىء. كنت عينه التى تقوده، وعملت مصورا لبعض الوقت، وأنجزنا مهام الصوت سويا. وتوليت مهمة المونتاچ أيضًا.

فى يوم من الأيام منحنى چورچ بليك الفرصة لإخراج أول إعلان تجارى. تعاونت فيه مع چنرال كلير شينولت للدعاية من أجل سجائر كاميل، مع أن السجائر هى التى أدت فى النهاية إلى قتله. فقد توفى متأثرا بسرطان الرئة حسب اعتقادى. هذه هى أول لقطة لى فى عالم الإخراج، وعرفت وقتها أننى حددت طريقى منذ ذلك اليوم.

لكن التراچيديا أن چورچ بليك الذى أعتبره أفضل رجل موهوب قابلته فى حياتى، فارق الحياة إثر أزمة قلبية وهو فى الثامنة والثلاثين من عمره. رحل هو وكأننى ضللت الطريق بشكل أو بآخر. لم أعرف ماذا أفعل. فقد ضاعت منى قطعة كبيرة من حياتى. لكننى استمريت فى عملى مع شركته واستأنفت مهنة الإخراج، ثم بدأت فى تأسيس شركتى الصغيرة للإعلانات، وفى النهاية طلب منى مارتى رانهوف الذى يملك شركة فيلمويز للإعلانات فى نيويورك المجىء إلى كاليفورنيا؛ لإخراج بعض الإعلانات لصالح شركته. فكرت أنها فرصة عظيمة لأخرج عن المسار السابق، مع تقوية موقفى المالى والعودة مرة أخرى إلى مجال التمثيل. كنت أرغب فى الجمع بين التمثيل والإخراج معا؛ فوقعت عقدا مع استوديوهات ديسيلو التى تملك قسما للإعلانات.

من بين الأعمال التى قدمتها، مشاركتى فى افتتاح لوسى شو بالإضافة إلى الإعلانات، وكانت لصالح ويستنجهاوس، حيث لعبت فيها بيتى فيرنس دور المتحدثة الرسمية. تناوب على العمل فى هذه الإعلانات لوسى وديزى وبل فرولى وڤيڤيان ڤانس وبيتى فيرنس. الحقيقة أن اجتماع أربعة منهن وعملهن سويا فى وقت واحد مسألة شاقة بمعنى الكلمة.

المرح واللعب مع ستيف ماكوين

فى أحد الأيام قام منتج يدعى إيدى آدامسون بزيارة الرجل الرائع لى ساڤتش، رئيس قسم الإعلانات. ثم جاءنى آدامسون وقال لى: "اسمع، طالما أنك تحملت العمل مع الفتيات الأربع، فهل تقدر على العمل مع ستيف ماكوين؟" فقلت: "هيى، لقد مثلنا معا، ودرسنا معا، وركبنا الدراجات البخارية معا". فقال: "عظيم، أريدك أن تخرج عرض "مطلوب حيا أو ميتا". فأخذتنى الرجفة. إنها الفرصة التى عشت أنتظرها.

فاصطحبنى مستر آدامسون لمقابلة ستيف ماكوين. تبادلنا التحية كصديقين وسألنى ماذا أفعل هناك. فأجبته: "أنا مخرج عرضك القادم." وإذا بصمت الموت يسيطر على المكان. وبعد برهة علق ستيف وقال إنه خبر عظيم. مشيت بعيدا لكننى فكرت أنه بدا باردا إلى حد ما. وطلب منى مستر آدامسون ألا أقلق، فهذه هى طبيعة ستيف.

عدت إلى بيتى فى هذا المساء وبعدها اتصل بى إيدى آدامسون، وأبلغنى أن ستيف لا يريدنى كمخرج. وقد شرح له وجهة نظره وقال: "إنه ممثل، إنه مخرج إعلانات تجارية، لكنه لا يعتقد أنك الاختيار المناسب لإخراج العرض." فشكرته على منحى فرصة إخراج العرض. لكنه أخبرنى أنه سيحاول إقناع ستيف، وأننى أنا الذى سأتولى إخراج العمل. وبالفعل حافظ إيدى على وعده، وتقبل ستيف وجودى فى آخر الأمر.

فى هذه الأيام القديمة كانت أصعب أنواع العروض التى تُصور هى عروض الويسترن؛ لأنك أمامك ثلاثة أو أربعة أيام على الأكثر لتصوير عرض يستعرض زمنه نصف ساعة. فوضعت فى رأسى خطة لتنظيم الحلقة بست طرق قبل بلوغ يوم الأحد. قمت بإعداد التجهيزات الأولى واستدعيت ستيف، وشرحت له نهاية حدود المشهد بالنسبة له. فقال: "لا". فقلت.. "ماذا تعنى بلا؟" فأخبرنى أن الطريقة التى أنهى بها المشهد ستدعه يبرز ظهره للجمهور، وهو لن يغادر المشهد بهذا الأسلوب أبدا. قلت له: "أوكى، وأين تريد أن تكون؟"، فقال: "أنت المخرج، يجب أن تجد حلا لذلك". ومشى بعيدا. واستمر الحال بيننا هكذا طوال النهار.

انتهينا من العمل يوم الجمعة ومع ذلك لم يحدث تفاهم بيننا. عدت إلى بيتى وأنا أعرف من داخلى أن العمل قد انتهى وأسدل الستار تماما. وفى صباح يوم الأحد رفعت سماعة التليفون واتصلت بماكوين وقلت له: "ستيف، أنا آسف، كنت أظن أن العمل بيننا سينجح، لكن يبدو أننى أخطأت. أعرف أنك تريدنى أن أترك البرنامج؛ لهذا سأغادره بغير رجعة." فقال: "ماذا تعنى بقولك إنك ستغادر بغير رجعة؟ لا أحد يترك عرضى." فقلت: "أوكى، نحن نواجه مشكلة." فقال: "نعم، نحن نواجه مشكلة لكن لا أحد يترك عرضى." فاقترحت عليه أن نتكلم معا. وافق ستيف وأخبرنى أنه ينتظرنى فى بيته فى الساعة السابعة والربع.

فى السابعة وعشر دقائق جلست فى الطريق الخاص لسيارته. فى السابعة والربع قرعت جرس الباب. وهناك وجدت ستيف ومعه مجموعة كاملة من الرجال العاملين بالعرض وبعض الناس الذين أعرفهم من قبل، وجدتهم يشربون ويتبادلون الضحكات القليلة. عاملنى ستيف بمنتهى البرود. لم يحاول التواصل معى. بالتدريج وجدت نفسى أتذوق بعض القطرات مع كل الحاضرين غيره، وبدأت أفقد التحكم فى نفسى. وأخيرا ومع دقات الساعة الواحدة صباحا رحت أترنح بعض الشىء، لكننى شعرت بإحساس رائع، وجاءنى ماكوين وقال لى: "هيى يا رجل، أنا آسف. هيا بنا نستكمل التصوير غدا. أنت لم تعد تحتمل القيادة وستبيت الليلة هنا". واتجهت للنوم على أريكته.

فى صباح اليوم التالى ذهبت معه فى سيارته الچاجوار المتخصصة فى السباق. وأنجزنا فى يوم واحد ما كان يمكن أن ننجزه فى يومين. حطمنا الحواجز بأساليب ساذجة جدا. لم تعد المسألة ممثل ومخرج، بل حالة تواصل بين صديقين قديمين، وبدأ ماكوين يتقبل كل ما أفعله بصفتى مخرجا. واستمر العمل بيننا على مدى ستة أو سبعة عروض. وكانت هذه بداية انطلاقى فى التليفزيون.

من التليفزيون إلى فيلمه الروائى الطويل الأول

إكس-١٥ (١٩٦١)

تشارلز برونسون، براد ديكستر، إد فليمنج، ديفيد ماكلين، مارى تايلور مور، باتريشا أوينز، جيمس ستيوارت، رالف تيجر.

طبيعى أن إنجازك نصف ساعة من الويسترن سوف يُلصق بك هذه النوعية من الأعمال. حاولت التنوع والتغيير لأقصى درجة لأقدم كل أنواع العروض، بداية من الطريق ٦٦، حتى الوصول بذكاء إلى جزيرة چيلجان وأخيرا المدينة العارية. ساعدنى ذلك بشكل مذهل فيما بعد على الانتقال إلى دنيا الأفلام الروائية الطويلة. كم أعتبر نفسى محظوظا بإخراج كل هذه العروض التليفزيونية المتنوعة. لم أقيد نفسى كمخرج داخل نوع واحد من العروض أبدا. وقد أبليت معهم جميعا بلاء حسنا. سعدت جدا بالعمل فى التليفزيون. أعددت نفسى جيدا بأسلوب غريب لليوم الذى قد أُخرج فيه فيلما سينمائيا. وأيقنت أن هذا الحلم سيتحقق فى يوم ما.

شاهد أحد منتجى السينما أحد عروضى التى لعب بطولتها ستيف ماكوين أو لوريتا يانج، وقد أعجبه ما شاهده. كانوا ينوون تقديم فيلم يسمى "إكس-١٥"، بطولة تشارلز برونسون ومارى تايلور مور، وجاء يسألنى لو أننى أحب تولى مسئولية المخرج المنفذ ضمن منظومة الصف الثانى لفريق العمل، وخص بالذكر مَشَاهد الطيران؛ لأنهم معجبون بأسلوبى فى إخراج الأكشن. قرأت السيناريو ورأيت أنه رائع ووافقت، فضمونى إلى فريق العمل. وبعد نحو ثلاثة أسابيع تلقيت مكالمة تخبرنى أن المخرج ترك المشروع، وهم الآن يسألوننى لو كنت أحب إخراج الفيلم بالكامل. فوافقت على الفور.

أنجزنا الفيلم بالكامل فى حوالى خمسة عشر أو عشرين يوما. وعندما جاء وقت عمل الوحدة الثانية فى الفيلم، أخبرنى المنتج أن الأموال قد نفدت. فذهبت إلى قاعدة سلاح طيران إدواردز وعقدت صداقة مع بعض الطيارين ومصورى الأعمال الجوية،

وقمت بتصوير هذه المشاهد بنفسى والتى تعد اختصاصا أصيلا لمهام الوحدة الثانية فى الفيلم، وأدمجت العناصر كلها مع بعضها البعض، وشعرت بفخر عظيم تجاه ما أنجزت.

بعد يوم واحد من عرض الفيلم عدت إلى الإخراج التليفزيونى.

ملح وفلفل (١٩٦٨)

سامى ديڤيز، چونيور، بيتر لوفورد، مايكل بيتس، إلونا رودچرز، چون لو ميسوريى، جراهام ستارك، إرنست كلارك، چين رولاند، روبرت دورننج، روبرتسون هير، چوفرى لامسدن، وليام ميرڤن، لويلين ريز، مارك سنجليتون، مايكل ترويشو.

يوما ما كنت أعمل فى حلقات غرب شرس، شرس. قمت بإعادة كتابة الحلقة النموذج، وطلب منى المنتجون مواصلة كتابة مشاهد أكثر بالاشتراك مع سامى ديڤيز وبيتر لوفورد. وجمعت الصداقة الوطيدة بين ثلاثتنا، واقترح الاثنان التفتيش عن فيلم روائى لنعمل فيه معا. وتوصلنا بشكل جماعى إلى فكرة فيلم يسمى ملح وفلفل، وذهبنا لتصويره فى إنجلترا.

قضيت هناك وقتا ممتعا لكن العمل كان قاسيا بشكل ما؛ لأن سامى وبيتر لم يلتزما بخريطة الوقت، وأنا لا أملك القوة ولا القدرة على التحكم فى الممثلين الذين كنت فى أمس الحاجة إليهم بالفعل. أضف إلى ذلك أن سامى وبيتر هما المنتجان، بمعنى أنهما يعطيانى أجر الإخراج. كنت أعرف الكثير عن كل شىء سمحت لهما بالانغماس فيه، وفكرت أننى سأنفذ ما أريد وحدى فى المرحلة النهائية للفيلم، وهذا ما فعلته، لكنهما استغنيا عن خدماتى بسبب ذلك. ثم عُرض الفيلم وحقق نجاحا بما يكفى، وقد تبعاه بجزء ثان واستدعيا چيرى لويس لإخراجه.

مرة أخرى عدت أدراجى إلى الإخراج التليفزيونى.

لـولا (١٩٦٩)

سوزان چورج، تشارلز برونسون، أورسون بين، أونور بلاكمان، مايكل كريج، بول فورد، چاك هوكنز، تريڤور هوارد، ليونيل چيفريس، كاى مدفورد، روبرت مورلى، بيجى أيتشيسون، تونى أربينو، إريك باركر، إريك شيتى، شيلا دى يونيون، چوديث فيرس، ماريا جارتون، كاثى چوز، أنتونى كيمب، سو لويد، بارنى مارتن، روث ماسترز، نينا مونيك.

فى هذا الوقت اتصل بى تشارلز برونسون. فقد تعاونا معا فى فيلم إكس-١٥ وبقينا صديقين. أخبرنى أنه تلقى عرضا بالعمل فى فيلم فى لندن يسمى "كيك تويكى"، وهو الذى عرض فى النهاية باسم "لولا". المفترض أنه يلعب دور كاتب فى الثامنة والثلاثين يقابل فتاة تبلغ من العمر ستة عشر عاما، ويقع فى غرامها ويتزوجان، ويعيدها مرة أخرى إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بعدها ينقلب كل شىء رأسا على عقب. وقد تصور تشارلز أن دمى الخفيف يتناسب مع هذا الفيلم.

قرأت السيناريو وأحببته وقضينا وقتا ممتعا فى تصويره. لقد قمنا بتصوير فيلم جيد، لكن الحقيقة أننى لم أكن مستعدا للتصدى لإخراج أفلام روائية طويلة. ظهر الفيلم إلى الوجود وعدت بعدها إلى التليفزيون. هذه هى قصة حياتى.

وفى يوم جمعة اتصل بى وكيل أعمال رائع يسمى إد روزن، وقال إنه قرأ سيناريو رفضه كل استوديو فى البلدة. ثم وصل إلى وارنر بروس، وعرف أنهم عزموا أمرهم على إسقاطه من حساباتهم يوم الاثنين القادم، وهو ما يعنى أنهم سيتخلون عنه نهائيا. فكر إد أن هناك شيئا ما رائعا يكمن فى السيناريو وطلب منى قراءته. كان بعنوان مقاومة المسيح. دعنى أخبرك أننى لم أستطع التخلى عن هذا السيناريو.

البشـارة (١٩٧٦)

جريجورى بيك، لى ريميك، ديفيد وارنر، بيلى وايتلو، هارفى ستيفنز، باتريك تروتون، مارتن بنسون، روبرت ريتى، تومى دوجان، چون سترايد، أنتونى نيكولز، هولى بالانس، روى بويد، فريدا دوبى، شيلا راينور.

فى إحدى الليالى كنت سـأتناول العشـاء فى بيت أيان مـاكشـين، على أن ينضم إلينا أيضـا آلان لاد، چونيور وباتى لاد. وآلان هـو رئيس شـركة فـوكس فى ذلك الوقت، وقد ربطت بينا الصداقة سنوات طويلة. حقيقة الأمر أنه كان وكيل أعمالى. أخبرته بأمر السيناريو وطلبت منه أن يقرأه، وقـرأه بـالفـعـل أثنـاء قضائه إجازة نهاية الأسبوع فى المعسكر الصيفى مع أبنائه.

اتصل بى آلان فى منتصف ليل يوم الأحد وأبلغنى أنه معجب به جدا، لكن هناك بعض المشكلات فى هذا السيناريو. لقد امتلأ بفكرة أنه فيلم ثقيل يعانى مناطق ضعف، أما القصة فهى مشوقة تماما. أخبرته أننا يمكن معالجتها بعيدا عن تصنيف الفيلم ضمن أعمال الجان، والحل عندى هو توجيه دفة الفيلم لينضم إلى أفلام الإثارة مع رسم الشخصيات بصفتها ضحايا للظروف. وافق آلان وعقدنا اتفاقا. فى اليوم التالى كان يجب أن أتصل بالمنتجين الذين يملكونه. قدمت نفسى إليهم وأخبرتهم أننى بعت فيلمهم إلى فوكس. أغلقوا الخط معى واتصلوا بفوكس على الفور، فأكد لهم آلان لاد الخبر.

حاول أحد المنتجين استبعادى من الفيلم. هذا هو جمال هوليوود. لقد بعت الفيلم ثم يأتى أحدهم ليركلنى خارج العمل ككل. فقال آلان لاد الذى ينعم بحب الله: "ديك دونر هو الذى أحضر لى هذا السيناريو وأنا لن أستبعده من العمل." هكذا بثت هذه الجملة شرارة انطلاق بداية حياتى. أخيرا أصبحت جاهزا. كنت أعرف أننى لن أعود إلى التليفزيون مرة ثانية. اخترنا اسما جديدا للفيلم ليصبح فيلم البشارة. لقد أسعدنا الحظ بما يكفى لينضم إلينا جريجورى بيك ولى ريميك، مما منح القصة دعما كبيرا. فجأة أصبح ديك دونر عنوانا للنجاح. لم يستغرق هذا الأمر سوى اثنى عشر عاما فقط.

شعرت مع فيلم البشارة أننى مستعد لاقتحام عالم الأفلام الروائية الطويلة، وتعلمت حقا أن أحيط نفسى بأفضل الناس. حتى هذه اللحظة كنت أترك الزمام بشكل ما فى يد المنتجين لاختيار المصورين والمنتجين، واكتشفت أننى لا أعمل مع أفضل الناس. كنا نصور فى إنجلترا وقمت ببحث بعض الأمور مع نفسى. ومن حسن الحظ أن نتيجة مجهوداتى أثمرت الاستعانة بمجهودات چيل تايلور مديرا للتصوير وستيوارت بيرد مونتيرا. أثمر الحصول على خدمات هذين المحترفين الرائعين حدوث اختلاف تام فى العالم من حولى.

بالمناسبة صدق أو لا تصدق أننا أنجزنا الفيلم بالكامل، متضمنا أجر بيك وريميك وتكاليف التصوير فى إنجلترا والقدس وإيطاليا، بتكلفة اثنين واثنين من عشرة مليون دولار. أشعر بفخر عظيم تجاه هذا الإنجاز.

كان هناك الكثير من الأشياء التى يجب أن نرتجلها. مثلا عندى مشهد تقف فيه الممثلة لى ريميك فى البلكونة بمنزلها، والمفترض أن ابنها الشرير القادم من الجحيم يضربها بقصد أو بدون قصد. قمت بالتخطيط لهذا المشهد العظيم. قررت أن أضعها على كرين جهة اليمين أمام الكاميرا، ثم أهوى بها كل هذه المسافة إلى أسفل ناحية الأرض، ستشعر بالتالى أن حدث سقوطها جاء فى لقطة واحدة. خطة محكمة تماما وآمنة إلى أقصى درجة، لكنها فى النهاية لقطة درامية مثيرة بحق. فأرسلت فى طلب مسئول المؤثرات الخاصة ليحضر خارج منزل الشخصية ويقيس المسافة لاستخدام وسائل الأمان التى تحمى جسد الممثلة. لكن الرجل استدعانى من منزلها ليخبرنى أن لى ريميك ترفض تصوير هذا المشهد. اتصلت بها وقلت لها: "اسمعى يا لى، يجب أن تقومى بتصوير هذا المشهد فى ظل توفير كافة وسائل الأمان." فقالت: "افعل أنت ما تريد. أنا ممثلة ولست دوبليرة. هذه مهنتى وهذا وجهى وهذه حياتى، وأنا لن أجازف بهم من أجل أى فيلم".

أدركت أنها على حق. فالحوادث تقع مهما كانت عناصر الأمان التى توفرها. لكننا يجب أن نصور هذا المشهد فى اليوم التالى. لم يكن أمامنا إلا الارتجال. جاءنى أحد الدوبليرات وقال لى فكرة مجنونة. بعض الأشخاص الآخرين تطوعوا بأفكار أخرى، ومن بين هذه الأفكار نشأ مشهد عظيم. وإليك ما فعلناه.

هناك إناء زجاجي بداخله سمكة ذهبية وضعته هي على الدرابزين، ثم تصطدم ذراعها به وتصاب هي وتسقط على الأرض. قمنا بتصوير واقعة السقوط على الأرض بكاميرا فائقة السرعة. وصورت إناء السمكة الذهبية وهو يسقط بعيدا عنا ويتناثر قطعا صغيرة تفترش الأرض. ثم أخذنا هذه الأرضية ووضعناها فوق حائط. وأحضرنا قطعة بلاستيك وقطّعناها لتبدو مثل المياه وثبتناها بدبابيس، كما أحضرنا مجموعة من سردين الزينة الميت وثبتناها بدبابيس فوق الحائط. الآن حصلنا على أرض تظهر في وضع رأسي منتصب. ثم جاءت لي ريميك ووقفت هناك بشكل عمودي مستقيم فوق منصة متحركة مسطحة بعجلات. بعد ذلك استخدمنا السرعة البطيئة في التصوير، وابتعدت لي عن الكاميرا وهي تقف على المنصة والأرض تظهر من خلفها. واستدارت هي، فاستدارت معها المنصة، واندفعت بعنف ناحية الأرض. مع أن الحقيقة أن لي ريميك كانت تقف على قدميها طوال الوقت، ومر المشهد بمنتهى السلام والأمان. لكن لأنك شاهدت إناء السمكة الذهبية يسقط في البداية ويصطدم بالأرض، تم تسجيل وقع الحدث وصدّق كل إنسان ما حدث تماما. من قلب موقف يائس كان يظهر حل، وأبدعنا لقطة يتكلم الناس عنها باستمرار.

تم افتتاح الفيلم في السادس من يونيو، وهو الشهر السادس في يومه السادس في عام ١٩٧٦. أي أن كل علامة في دور العرض تؤكد لك عند الخروج أنك شاهدت فيلما يحمل رقم ٦٦٦. شعرت بالرهبة مما حدث. على كل حال هذا ما جرى في فيلم "البشارة"، وأنا تعودت ألا أنظر خلفي مطلقا.

"أعتقد أن هناك أمرين يجعلان ديك مخرجا متفردا.. رغبته في إتاحة الفرصة للعاملين معه في إظهار أفضل ما لديهم، والبراءة الحقيقية التي تميز القصة، حتى إنه يستطيع أن يتأملها من وجهة نظر المتفرجين ويقول: [احك لي القصة]".

كريستوفر ريف - ممثل

سوبرمان (١٩٧٨)

مارلون براندو، چين هاكمان، كريستوفر ريڤ، ند بيتى، چاكى كوبر، جلين فورد، تريڤور هوارد، مارجوت كيدر، ڤاليرى بيرين، ماريا شل، تيرينس ستامب، فيليس ثاكستر، سوزانا يورك، مارك ماكلور، چيف إيست، ساره دوجلاس، هارى أندروز.

الأمر المثير أنه عند ظهور فيلم البشارة تحولت إلى طفل جديد يُعرض فى المزاد. فأنا موجود سنوات كثيرة للغاية، وقدمت العديد من الأعمال، لكن لا أحد يتذكر ذلك. وفجأة راحوا يعاملوننى مثل فاكهة الشهر الجديدة، لو أردت التعبير الدقيق. الكل يلاحقنى! ومع ذلك كانوا يعرضون علىّ نوعية الأفلام نفسها التى قدمتها من قبل.

فى يوم من الأيام رن جرس التليفون ووجدت رجلا يقول إنه ألكسندر سالكايند، وسألنى لو كنت أعرف شخصيته. فقلت له: "لا." فقال إنه أنتج أفلاما عديدة، من بينها الفرسان الثلاثة. فقلت: "أووه، أنا عرفت مَنْ تكون. أنت من قدمت فيلم الفرسان الثلاثة أو بمعنى أدق الفرسان الأربعة." لقد واجهتهم مشكلة كبيرة لأنهم صوروا فيلم الفرسان الثلاثة، لكن بعد المونتاج قسموه إلى فيلمين. وقاضاهم الممثلون وتجلت الصيحات المتعالية داخل رابطة ممثلى الشاشة. عندما تتصدى لعمل يجب أن تكون صريحا، وتعلن أنك ستقدم فيلما واحدا أو اثنين. كل هذا حدث بسبب سالكايند.

سألنى لو كنت أعرف من يكون سوبرمان. فقلت له أكيد أعرفه. فقال إنه كان ينتج فيلما عنه لكن المخرج ترك الفيلم، وإنه يريدنى أن أقوم بإخراجه، وأرسل لى السيناريو، ثم أخبرنى أنه سيدفع لى أموالا كثيرة. فقلت: "حقا!." وأضاف أنه ينوى تقديم فيلمين وسيمنحنى مليون دولار. مليون دولار! هذا هو المانشيت الرئيسى للحدث! وهو يذكرنى بشخص يستخدم تعبير "كل الشاى متوفر فى الصين"!

قبل أن أضع السماعة سمعت طرقا على الباب يعلن وصول السيناريو. سيناريو مكون من خمسمائة صفحة. إنهما عدد اثنين سيناريو! قرأت الصفحات ولم تكن ذات مستوى طيب، والمؤكد أننى لن أستطيع تصوير خمسمائة صفحة. اتصلت بهم مرة أخرى وأخبرتهم عن تصورى فى السيناريو الضعيف، واعتقادى أنه يحتاج إلى الكثير من العمل. سألتهم هل تمنحونى هذه الفرصة؟ فأجابوا بالنفى القاطع! يجب أن نصور السيناريو كما هو. فاستبعدتهم من حساباتى. ثم اتصلوا بى مرة أخرى ووافقوا على إمكانية الاستعانة بسيناريست، وهو الحل الذى لجأت إليه بالفعل. وتعاونا على إعادة كتابة السيناريو.

أعتقد أنه كان أمامى أحد عشر أسبوعا للتحضير للفيلمين معا. ويعد الانهماك فى تحضيرهما حتى هذه المرحلة أمرا مفزعا بالفعل. فقد أخبرونى أن كل شىء جاهز وعلى أهبة الاستعداد. وعاينت معهم تحضيرهم لمشاهد الطيران. فالممثل سوف يعدو ويقفز فى لقطة، وفى القطع الثانى سنجده فوق المسطح المثبت أسفل ملابسه والمربوط به عبر الأسلاك. ثم يحدث القطع ويلقونه إلى أسفل. قلت لهم: "هيييى، أنت يا رجل، نحن نعيش فى الثمانينيات، وهذا سوبرمان، هذا الفيلم لن ينجح إلا لو كان يطير بجد." واقع الأمر أننا لابد أن نبدأ من رسم الخط الأول.

قمنا بتطوير وحدة للطيران مزودة بآلة تعتبر ثورة فى عالم الصناعة. فأنت تضع الممثل على ذراع أو على قطب، بدون أن ترى مصدرها الأصلى. يمكنك لفلفة الممثل بأى طريقة تحبها. يمكنك أن تدير الكاميرا بشكل عكسي. يمكنك استخدام الزوم إن والزوم أوت، بينما تتحرك معك الخلفيات طوال الوقت. لكن هذه الآلة مازالت فى طورها الطفولى، والمنتجون لن يمنحونا المال لتطوير المعدات. ذهبت إلى وارنر بروس. موزع الفيلم، فزودونا بخمسة وعشرين ألف دولار لتدور الآلة بكفاءة. استغرق الأمر حوالى ستة أشهر قبل أن يأتى اليوم الذى جلسنا فيه جميعا لنرى المشاهد المصورة، وشاهدنا سوبرمان وهو يطير للمرة الأولى. وترقرقت الدموع فى عيوننا جميعا لأنه كان يطير بالفعل. لقد أتقنا عملنا للغاية.

حيل متزايدة في التجارة

هناك مشهد في فيلم سوبرمان يتساءل عنه كل إنسان.. يطير سوبرمان ثم يهبط في بلكونة لويس لين. يتحدث مع لويس. وبعدها يطير في لقطة واحدة من فوق كتفها نحو الفضاء. تسمع لويس طرقا على بابها وتدخل شقتها وتفتح الباب، فتجد أمامها كلارك كينت أي الشخصية الأخرى التي تمثل حقيقة سوبرمان. لكنك رأيت سوبرمان يغادرها حالا. كان من المستحيل تنفيذ هذه اللقطة باستخدام الأجهزة، ثم يبدل الممثل كريستوفر ريف ملابسه، ويغير تصفيف شعره، ثم نضعه خارج موقع التصوير ليسير ناحية الباب في أربع عشرة ثانية. ربما يستغرق هذا كله وقتا أطول يصل إلى ساعة. لكنني أردت تنفيذ اللقطة في حركة واحدة مستمرة سلسة.

إليك ما فعلناه.. قمنا بتصوير إفريز شقة لويس مع المنظر الكامل لمدينة ميتروبوليس في الخلفية. بدأنا بسوبرمان وحده وهو يستدير ويودع لويس. ثم تركناه يطير بعيدا وهو مربوط بالأسلاك تجاه الفضاء ثم قطع. بعد مرور ستة أشهر اكتمل الفيلم أمامنا ودخلنا موقع التصوير في شقة لويس مرة أخرى. فاستغنينا عن سوبرمان ووضعنا بدلا منه شاشة عرض تلتقط ما يبثه البروجيكتور. وعرضنا صورة سوبرمان وهو يمر بجوارها – وهي موجودة كشخصية حية – على الشاشة. لقد صورناه وهو يطير، ثم صورناه وهو يقف هناك. إنه الآن يقول وداعا ويستدير ويطير بعيدا وهي تنظر إلى شاشة. بعدها تستدير لويس وتتجه ناحية حجرة المعيشة، بينما يقف كريستوفر ريف الذي يلعب دور كلارك كينت على بابها. بالتالي عندما تضم اللقطات بجوار بعضها، تراه يطير بعيدا وبعد أربع عشرة ثانية يدخل من البــاب. إن كل مدرسة متخصصة في السينما، وكل مصور يريد أن يعرف كيف نفذنا هذه اللقطة. إنها تشبه لقطة سقوط لي ريميك في فيلم البشارة.

عندما تعاقدوا معي لإخراج فيلم سوبرمان، كان مارلون براندو وجين هاكمان قد وقعا عقودا بالفعل. دفع المنتجون أموالا طائلة ليشاركا في الفيلم. حتى إنهم أعطوهما تواريخ

توقف التصوير، بما يعنى أنهم يجب أن ينتهيا من الفيلم فى تاريخ محدد حتى قبل أن يعرفا مدى إمكانية مشاركتهما فى الفيلم من عدمها. وكان علىَّ تحمل هذه المسئولية المرعبة. يجب أن أنتهى من براندو وچين هاكمان فى عدد معين من الأيام.

احلق الشارب يا چين

كان چين هاكمان يطلق شاربا، وأنا نفسى بدأت أترك شاربى ينمو أيضا. تبادلنا كلمات قليلة عن شخصية ليكس لوثر وملابساتها وهويتها، وسألته لو كان يمكنه أن يضع فى الاعتبار حلق شعر رأسه أو ارتداء واحدة من الرؤوس الصلعاء المستعارة. فقال: "لن أحلق رأسى ولن أضع واحدة من هذه الرؤوس الصلعاء. إن حالتها مزرية". ومع ذلك وافقته الرأى فيما يتعلق بعدم الشعور بالراحة مع هذه الرؤوس الصلعاء المستعارة، لكن كل إنسان يعرف أن ليكس لوثر كان أصلع. فسألته لو كان على الأقل مستعدا لحلاقة الشارب. فقال، لا، إنه يحب شاربه. فقلت له: "يا چين، كل إنسان يعرف أن ليكس لوثر أصلع وبلا شارب!" فأخبرنى أن هذه مشكلتى أنا.

فعدت إلى إنجلترا واستكملت تصوير مشاهد أخرى من الفيلم، وتلقيت مكالمة بوصول چين وأنه الآن فى غرفة الماكياچ. اتصلت هناك وسألت الماكيير ستيوارت فريبورن لو كان چين مازال محتفظا بشاربه. بالتأكيد مازال محتفظا به. أما أنا فقد حلقت شاربى بالفعل. طلبت من فريبورن النزول إلى مكتبى؛ ليضع لى أفضل شارب مستعار عنده ظهر فى الوجود. وعندما انتهى من مهمته، صعدت إلى غرفة الماكياچ وألقيت التحية على چين. فأخبرته أننى تصرفت فى مشكلة الشعر، وأنه يحتاج وضع الرأس الصلعاء المستعارة فى مشهد واحد فقط. ووافق چين. ثم أخبرته أنه يجب أن يتخلص من الشارب. لكنه رفض. واتفقت معه أنه لو تخلص من شاربه، سأتخلص أنا أيضا من شاربى. نظر إلىَّ برهة ثم وافق، بشرط أن نحلقه معا هنا وهناك. فقلت أوكى وأعطيت تعليمات لستيوارت أن يحلق شارب چين.

استخدم ستيوارت ماكينة حلاقة كهربائية وقضى على الشارب تماما. وجاء دور چين ليطلب منى حلاقة شاربى. وقفت هناك مكانى ونزعت الشارب المستعار. راح چين يحدق فى هيئتى ورأيت جوانب عنقه بدأت فى الخفقان، وعرفت أننى ميت لا محالة. استغرق المنظر حوالى ثلاثين ثانية، ثم قطع چين الصمت أخيرا بالضحكات. كانت هذه بداية علاقة عظيمة وصداقة هائلة بيننا استمرت طويلا. إنها واحدة من اللحظات التى لا يمكن أن تتكرر، من وقتها وأنا أحب چين، من وقتها لم أترك شاربى ينمو مرة أخرى أبدا.

براندو هو براندو!

لم أقابل براندو من قبل. فاتصلت بفرانسيس كوبولا، الذى أخرج له فيلم "الأب الروحى"، وطلبت منه أن يحكى لى عنه. قال فرانسيس إن مارلو عبقرى يمتلك موهبة مذهلة فى طلاقة اللسان، وإننى يجب أن أستمع إليه وأنا غارق فى الدهشة. المطلوب أن تستمع إليه بجد عندما يتكلم، فهو يتكلم ويتكلم بلا انقطاع حتى يكاد ينتحر؛ لذا عليك بالاستماع.

فذهبت إلى بيت براندو واتضح أنه أكثر الرجال الذين قابلتهم فى حياتى كرما. جلسنا وتحدثنا لساعات. تكلمنا عن كل شىء إلا عن فيلم سوبرمان. كان يمكننى مواصلة الحديث عدة أيام. وفى لحظة ما انهمك براندو فى الحكى عن الأطفال. كان يعتقد أن الأطفال مخلوقات مدهشة. وقال إنه حكى لابنه حكاية خرافية عن ثعلب قفز على الحائط ولف حول لوح الخشب. لكن ابنه قال له: "لا يا بابا، فالثعلب قفز فوق لوح الخشب ولف حول الحائط." واستمر براندو يحكى ويحكى إلى ما لا نهاية.

وأخيرا قال: "أنت لم تأت إلى هنا لتسمع كل هذه القصص، أنت هنا لتتحدث عن ملابسى، أليس كذلك؟ حسنا سأقول لك ما يدور فى رأسى. أعتقد أننى أحب أن ألعب الشخصية لتبدو مثل الكعكة".

كعكة؟ قلناها وصوتنا لا يستطيع مقاومة الذهول! ثم استكمل: "لا أقصد كعكة بمعنى كعكة، بل أقصد أننى آتٍ من كوكب آخر. تمام؟ كيف تعرض شكل الناس هناك؟ ربما يشبهون الكعك. فأنا أرسل ابنى إلى الأرض لأنقذ حياته، وسأجعله يبدو فى صورة إنسان. أما أنا فيمكننى الاحتفاظ بهيئة الكعكة." واستمر براندو يعرض تصوراته المتتالية.

وفى النهاية سألنا عن رأينا. فأجبته أنه حكى لنا منذ قليل هذه الحكاية الخرافية التى رواها لابنه عن الثعلب، الذى يقفز حول الحائط ويلف حول لوح الخشب، وأن ابنه رفض هذا المنطق، لأن الثعلب يقفز فوق الخشب ويلف حول الحائط. الأطفال تعرف هذه الأشياء. ثم أعلنت له أن المدعو چور – إل والد سوبرمان، كان يعيش منذ عام ١٩٣٦. ولا يوجد طفل من أول أربع سنوات حتى أى كائن فى مثل عمرى لا يعرف هيئة چور – إل. إنه يشبهك أنت الآن. ابتسم براندو وقال: "أعرف أن الكلام ينساب منى بغزارة، أليس كذلك؟" وضحك براندو وطلب أن يرى ملابسه. عرضتها عليه وكانت هذه هى نقطة النهاية. طغى عليه الشعور بالسعادة. إنها لحظة عظيمة. وهناك الكثير من حكايات براندو الممتعة بحق.

تحركات داخلية (١٩٨٠)

چون ساڤدچ، ديڤيد مورس، ديانا سكارويد، آمى رايت، تونى بورتون، بل هندرسون، ستيڤ كاهان، چاك أوليرى، بيرت ريمسن، هارولد راسل، بيب سيرنا، هارولد سيلڤستر، أرنولد وليامز، چورچ برينلن، چيرى دين.

بعد مرور فترة قصيرة على إخراج فيلم البشارة، أعطانى وكيل أعمال متخصص فى الأدب كتابا يسمى "تحركات داخلية". قصة عجيبة لكننى لم أعرف كيف أهزم الكتاب. تضمن الكتاب مشكلات ضخمة فى عملية تحويله إلى فيلم سينمائى. أمضيت بعض الوقت مع بعض الكتّاب ونحن نحاول معه، لكننا لم ننجح أبدا. بعدها جاءنى فيلم سوبرمان وانشغلت به حوالى عام وأكثر.

عندما انتهيت منه أعطونى سيناريو لأقرأه. فقلت: "يا إلهى، إنه كتاب تحركات داخلية، لكنه مكتوب بشكل عبقرى." لقد ازدحم الكتاب الأصلى بالكثير عن قضية ڤيتنام، وأعتقد أنه لم يكن على صواب، وأننى لا يمكننى التلامس مع هذه المنطقة فى هذا الوقت. أما هذا السيناريو فقد ابتعد عنها تماما. لقد أصبح قصة حب وصداقة متكاملة، قصة علاقات بين الرجال، قصة رائعة بمعنى الكلمة. تتضمن خفة دم عالية وهو ما يعنى شيئا عظيما بالنسبة لى. لقد تصدى لكتابتها اثنان من الشباب، هما ڤاليرى كيرتن وبارى ليڤنسون. اتصلت بهما وأخبرتهما أننى وقعت فى غرام السيناريو الذى كتباه معا، وأريد أن أخرجه، فسرت فيهما رجفة. لكننى لم أستطع الاتفاق مع أى استوديو لينتجه، رغم أننى قدمت فيلمين ناجحين جدا. سيطر على الاستوديوهات شعور أنه فيلم داكن ومحبط. حاولت إقناعهم أنه ليس علاقة بالحزن والإحباط لكن دون جدوى. إنه فيلم يملؤه الأمل العظيم ومشاعر راقية مرهفة، ومع ذلك لم أتمكن من إقناع أى إنسان به.

واندمجت مع سيناريو آخر مع اثنين من المنتجين اسمهما بوب جودين ومارك تانز، وأعطيتهما سيناريو كيرتن وليڤنسون. فأحباه كثيرا وتحمسا لتقديمه فورا. حصل مارك على دعم مالى من كندا، وبدأنا فى فيلم تحركات داخلية. فى لحظة ما كنت على وشك الاتفاق مع داستن هوفمان ليلعب الدور الذى لعبه بعد ذلك چون ساڤدچ. لكن داستن شعر أنه دور قريب جدا من شخصية راتسو، التى لعبها فى فيلم كاوبوى منتصف الليل. فذهب داستن ودخل چون ساڤدچ حياتى، وكم كان ممثلا رائعا فى هذا الدور.

كان ديڤيد مورس ممثلا مغمورا عثرنا عليه فى نيويورك. وانضمت إلينا ديانا سكارويد، التى نالت ترشيحا فى جوائز الأكاديمية عن الفيلم، بالإضافة إلى آمى رايت. فأصبح بين يدى فريق رائع من الممثلين. ويأتى على القمة ثلاثة ممثلون مدهشون لأداء دور الشخصيات، التى تجلس حول منضدة لعب الكوتشينة. كان معى هارولد راسل، بيرت ريمسن، ومغنى الچاز بل هندرسون. التف هؤلاء العواجيز الثلاثة حول منضدة اللعب ومنحوا قبلة الحياة لچون ساڤدچ.

ركزنا على موضوع رجل يحاول الانتحار ويخرج من المحاولة معوقا. ومن خلال علاقته بهؤلاء الثلاثة يعثر على جمال الحياة، جمال الحب، جمال الصداقة. علموه أنه لا يوجد شيء اسمه شخصًا معوقًا. بفضل الخبرات التي اكتسبوها في حياتهم، أصبحوا أقوى وأكثر ثراء. لقد أصبحت قصة حب وصداقة وعطاء واهتماما بأرقى شكل ممكن. معظم الناس لا يريدون الذهاب لمشاهدة أفلام تبعث على الإحباط. أعتقد أن الناس تصوروا أن هذا هو ما ستشاهده، لكن العكس هو الصحيح. إنها قصة علاقة ناضجة بين خمسة أشخاص كلهم معوقون بشكل أو بآخر. إنها مجموعة من الصفوة مصابة بالإعاقة الجسدية أو العاطفية، الذين يجدون أن الحياة تملك حقا زهوتها وجمالها. إنها قصة رمزية بكل ما تحمله من بساطة ونقاء.

هذا الفيلم من أعز الأفلام إلى قلبي. وقد لاقى نجاحا نقديا. يجب أن أتلقى هذا النوع من النقد على كل فيلم أقوم بإخراجه. لكن لأنه فيلم عن المعوقين فقد تم بيعه وتسويقه غالبا بطريقة غير مناسبة، فلم يحقق نجاحا جماهيريا كافيا. لكنه أصبح من العلامات البارزة في عالم الڤيديو. هذا الفيلم في عيني واحد من أعظم وأقرب أفلامي إلى قلبي.

كيف يختار أعماله ؟

في هذا البيزنس كل إنسان له طريقة مختلفة في اختيار أعماله التي يحب تقديمها. في حالتي أنا الفيلم إما يكون حالة اكتمال بدأت من مجرد خربشة وقعت في غرامها، أو سيناريو انتهيت من قراءته على بعضه. ولو جاءت نتيجة القراءة إيجابية ورغبت في مشاهدته وتصويره في عقلي، فهذا يعني أنني اتخذت قراري بإخراجه. يعني أنني أريد رؤية هذا الفيلم بالطريقة التي شاهدته بها مع نفسي، وليس بالطريقة التي يراها غيري. هكذا أختار الفيلم. لقد أصبحت أخاف لدرجة الموت من أنني لو رفضته سيخرجه غيري، وبالتالي لن يخرجه بطريقتي أنا، هنا سأدخل في حالة اضطراب دائم مع نفسي. هذه هي المسألة ببساطة.

المراهقون (١٩٨٥)

شون آستن، جوش برولين، جيف كوهين، كورى فيلدمان، كيرى جرين، مارتا بلمبتون، جوناثان كى كوان، جون ماتوزاك، روبرت ديفى، جو بانتوليانو، آن رامزى، لوب أونتيفيروس، مارى إلين ترينور، كيث ووكر، كيرتس هانسون.

دخل فيلم "المراهقون" حياتى عن طريق ستيفن سبيلبرج. إننا صديقان منذ سنوات كثيرة جدا، وقد اتصل بى وأبلغنى أن معه هذا السيناريو المدهش، وأن معه كاتبا شابا يدعى كريستوفر كولومبوس. بالطبع أصبح كريس فيما بعد واحدا من أفضل المخرجين فى هذا البيزنس. قرأت السيناريو ولم أستطع منع نفسى من الضحك المتواصل. لقد وقعت فى غرامه بجنون. إنه سيناريو مع الأطفال. لا يوجد شىء فى العالم أفضل للمخرج من التعامل مع موهبة شابة خام، لأنهم يصبحون ملكك، ويتسمون بالنضارة والنظافة. مواهب خالية من التظاهر والتكلف. لقد واتتك الفرصة لتستخلص أفضل ما يمكنك من هذه العقول الطازجة الشابة.

اخترنا مجموعة الأطفال ولجأنا إلى الكثير من الارتجال. بدأنا العمل وصورنا الفيلم، وأتصور أنه أمتع وقت قضيته فى حياتى، أو واحد من أفضل الأوقات فحسب. فهذا الفيلم يمثل استثناء خاصا؛ لأن كل فيلم يمثل لى أفضل الأوقات التى مرت علىَّ. نحن أكثر الناس فى العالم حظا لأننا نفعل ما نفعل. يقول ستيفن سبيلبرج: "عملنا أشبه باقتناص منتهى النشوة فى العالم أجمع." هذا حقيقى. إنها واحدة من أعظم الدمى التى يهادوك بها على مر الزمن. نحن بشر تحيط بهم البركات من كل جانب.

لكننى أجد نفسى فى كل صباح أتحمل مهمة سبعة أو ثمانية أطفال هناك فى موقع التصوير. لو احتضنت واحدا وتركت الباقين، يصابون بالإحباط طوال اليوم لأنك أصبحت الأثير عند واحد فقط. لو صرخت فى واحد، يبكون جميعا ويصابون بقلق هائل. بالنسبة لى كانت تجربة تربوية لا تصدق. لقد عشنا هذه الخبرات الرائعة، وارتبطنا معا بشكل وثيق.

اقترب نهاية الأسبوع الأخير من التصوير، وتحول الأطفال إلى كائنات غريبة. عشرة أسابيع من التصوير المتواصل حتى أصبحنا عائلة متجانسة بديعة عامرة بالحب، لكنهم يتصرفون بغرابة شديدة فى هذا الأسبوع الأخير. لقد نفروا منى تماما بشكل عجيب. فقلت فى نفسى أوكى، أنا لا أعرف الكثير عن الأطفال حسب تخميناتى، فقد كنت أتصور حتى الآن أننى حفظت ظاهر وباطن هؤلاء الأطفال. أقمنا حفلة الوداع. وفى الحفل توقعت الأحضان، لكنهم استقبلونى بسلامات باردة. وواجهت الموقف بخيبة أمل كاملة.

كنت قد اشتريت بيتا صغيرا فى هاواى، وقررت قضاء أسبوع أو أسبوعين راحة قبل البدء فى المونتاج. فطرت إلى هاواى. وفى أحد الأيام جاءتنى جارتى هناك، وسألتنى لو كنت أملك قلبا عطوفا حتى أوصلها إلى البلدة. قالت إن سيارتها معطلة. عرضت عليها استخدام سيارتى الجيب، لكنها أخبرتنى أنها لا تعرف عن نقلات الفتيس شيئا. فمنحتها توصيلة إلى البلدة، فى رحلة تستغرق فى الظروف الطبيعية خمس عشرة دقيقة، لكن اتضح أن عليها إنهاء مشوار هنا ومشوار هناك، كل هذا قبل أن تعلم أن الرحلة معها ستمتد إلى ساعتين ونصف الساعة، حتى غربت الشمس وتركتنا وحدنا. وتأخر الوقت وشعرت بغضب ما بعده غضب.

أخيرا عدت بها إلى البيت، وضعت السيارة فى الجراج، ذهبت بعينى بعيدا حتى وصلت إلى الشاطئ. فبيتى مغطى بالزجاج على الجانبين. وجدت التليفزيون مفتوحا، لكننى لا أذكر أننى تركته مفتوحا. على أى حال تنزهت على مهلى حول الشاطئ، وأثناء السير رأيت چوش برولين أكبر الأولاد سنا، الذى عمل معى فى الفيلم، إنه يأتى من هناك على لوح التزحلق على المياه. فقلت ماذا يفعل هنا بحق الجحيم؟ ألقى علىَّ التحية وذكرنى أن والدته وعدته أن تأخذه إلى هاواى. ظلت عينا برولين تحوم ورائى حتى استدرت تلقائيا، فإذا بى أرى كاست فيلم "المراهقون" بالكامل. الكاست بالكامل يعنى الكاست بالكامل. لقد طار بهم سبيلبرج حتى وصلوا عندى ليفاجئوننى. وأخبرنى أنه لو تطوع أحد بالمعلومة واكتشفت أنا المفاجأة، ستحترق وتضيع الرحلة على الجميع.

إذن أسبوع النفور الأخير الذى واجهته فى نهاية تصوير الفيلم مع هؤلاء الأطفال، كان أفضل مشهد تمثيلى لعبه الأطفال باقتدار؛ لأن أمرهم لم ينكشف أبدا.

كان الاتفاق أن يبقوا حوالى ساعتين، ثم يطيروا إلى جزيرة أخرى لقضاء الإجازة. لكننى كنت أهتز طربا لاستيعابهم جميعا فى سلة واحدة، فاشترينا كل محتويات السوبرماركت وأقمنا حفل شواء عظيما وأمضى الجميع الليل هنا. لقد كانت واحدة من أعظم الليالى السخية التى عشتها فى حياتى. اتصلت بسبيلبرج وقلت له.. "حذار يا صديقى". ومازال سبيلبرج ينتظر رد المفاجأة.

حمل فيلم "المراهقون" تجربة جميلة. حالة من المرح الصافى المدهش. كان بوسعى أن أفعل كل ما يحلو لى كمخرج. منتهى الحرية المطلقة والضحك بلا توقف. إن إخراج فيلم مثله بصحبة هؤلاء الأطفال العظماء، والتلذذ بمتعة النظر وراءك لتشاهده من جديد، صنعا معا واحدة من أنبل التجارب فى حياتى.

المرأة الصقر (١٩٨٥)

ماثيو برودريك، روتجر هاور، ميشيل فايفر، ليو ماكيرن، جون وود، كين هاتشسون، ألفريد مولينا، جيانكارلو بريت، لوريس لودى، أليساندرو سيرا، تشارلز بورومل، ماسيمو سارشيللى، نيكولينا بابيتى، راسل كيس، دون هادسون.

بعد فيلم "المراهقون" لم أعد أعرف ما هى الخطوة التالية. كانت هناك منتجة شابة تدعى لورين شولر، تمتلك ثروة اسمها سيناريو فيلم المرأة الصقر، وقد ظلت تلاحقنى بالمكالمات وإرسال السيناريو مرات ومرات. كل الحكاية أن مزاجى لم يكن مؤهلا للقراءة فى هذا الوقت، لكن هذه السيدة لم تيأس من تعقبى. اضطررت إلى الذهاب إلى فلوريدا فى رحلة، فاصطحبت معى السيناريو وبدأت قراءته على متن الطائرة، ولم أستطع الإفلات من أسره أبدا.

تتناول القصة اثنين من العشاق المصابين باللعنة. هو رجل فى النهار وذئب فى الليل. وهى امرأة فى الليل وصقر فى النهار. وكلما تشرق الشمس وتغرب تحل هذه اللحظة الدقيقة. ويستطيعان التلامس كعاشقين. هناك مساحة أبدع فيها الكاتب وهو يعبر عن هذا الحب المستحيل. عندما انتهيت من قراءته ترقرقت الدموع فى عينى، بينما جاءتنى مضيفة الطائرة تسألنى لو كان حدث لى مكروه. أجبتها بالنفى، وطلبت منها قراءة هذه الصفحة. فقرأتها وبدأت الدموع تنساب من عينيها.

لقد تسلل السيناريو إلى أعماقى. وصلت نيويورك واتصلت بالمنتجة وأبلغتها أننى استمتعت جدا بثروتها الفنية. واستغرقنا حوالى عامين لتطوير السيناريو ووضع اللمسات الأخيرة عليه واختيار فريق الممثلين. حاولنا تصوير الفيلم فى تشيكوسلوفاكيا، لكنها كانت مازالت تعيش تحت هيمنة الحكم الشيوعى وتعانى الكثير من القيود الجمة، حتى استقر بنا المقام فى إيطاليا. فى هذه الفترة قدمت فيلما يسمى الدمية، مع چاكى جليسون وريتشارد بريور. وفى الوقت نفسه استمرينا فى التحضير لفيلم المرأة الصقر.

بمرور الوقت أصبحت هذه السيدة المنتجة صديقتى الحقيقية، رفيقة مخلصة. كانت متزوجة، لكن كلما سافرنا تتصل بغرفتى أو أتصل بغرفتها لنتمشى معا. لقد جمعت بيننا صداقة طيبة.

أووه، سأحكى لك عن واحدة من نوادر ميشيل فايفر. سافرت إلى أوروبا وانشغلنا بجمع فريق الممثلين. أحضر العديد من الممثلات شرائط تجربة أداء مسجلة هنا، على أن يرسلن إلينا هذه الشرائط هناك لعرضها. من بين هذه الشرائط عثرنا على تجربة أداء لميشيل فايفر. إنها تنظر إلى الكاميرا وهى ترتعد، لكنها تقرأ بشكل طيب. وفى آخر لحظة قالت: "لا أعرف لو كنت أستطيع لعب دور الصقر، لكننى متأكدة أننى أستطيع أن أكون..."، وانقطع التسجيل وانتقلت الكاميرا إلى قفص عصفور داخله ببغاء ملون براق صغير من أصل أسترالى وقالت: "... على الأقل طائر صغير، هذا فى حالة أننى لن أتمكن من لعب دور الصقر فى حياتك". وقعنا فى غرامها أوتوماتيكيا وفازت ميشيل بالدور.

نعود الآن إلى المنتجة لورين. صورنا الفيلم فى إيطاليا أروع بلد رومانسى فى الدنيا. أثناء التصوير انفصلت صديقتى المنتجة عن زوجها. جاءت إلى مكتبى فى عطلة نهاية الأسبوع التى شهدت الانفصال، وعرفت أنها ذهبت لمقابلة زوجها. وسألتها كيف سارت العطلة معها. فأجابتنى أن زواجها انتهى وغلبتها دموعها التى جرت على خديها. كنت دائما أراها هذه السيدة التى تملك كبرياء عظيما وأنفا لا ينحنى، منتجة صارمة - إنها رفيقتى. لكن فجأة وبدون مقدمات رأيت فيها امرأة رائعة حساسة. لم أصدق ما أراه. لقد وقعت فى غرام صديقتى. وأخيرا تزوجتها. واستمر زواجنا ثمانى سنوات، نضيف إليها سنوات زمالة العمل ليصبح المجموع أحد عشر عاما. لهذا يعتبر فيلم المرأة الصقر أجمل قصة حب فى العالم طالما ظللت متعلقا بها لأنها قصة حبى.

هذا الفيلم ماركة مسجلة فى سوق الفيديو. وحقق أرباحا طيبة فى شباك التذاكر، لكنها ليست عظيمة بما يكفى. كانت تجربة ممتعة. لقد حلقت بى فى سماء إيطاليا، وأصبحت بلدى المفضل - بلدنا المفضل. إلى هذا الحد كنت إنسانا محظوظا.

"عملت مع ديك فى عدد من أفلامه، وأنت لا تقدم على ذلك بدون أسباب وجيهة. وأحيانا لم تكن السيناريوهات جاهزة بعد، لكن هذا لا يهم لأننى أحب العمل مع ديك. وأنت تعرف أنهم سوف يعدون السيناريو، كما تعلم أيضا أنه سيقدم فيلما طيبا بالفعل".

مل جيبسون - ممثل

السلاح المميت (١٩٨٧)

مل جيبسون، دانى جلوفر، جارى بوسيى، ميتش ريان، توم أتكنز، دارلين لاف، تريسى وولف، چاكى سوانسون، دامون هاينز، إيبونى سميث، بل كالمنسون، ليشا ناف، باتريك كاميرون، دون جوردون، چيمى إف. سكاجز.

. أعطانى وكيل الأعمال مايك أوفتس سيناريو فيلم السلاح المميت. وأنا أحب مايك جدا . إنه عبقرى. فى يوم من الأيام اتصل بى وأخبرنى أن وارنر بروس. لديها السيناريو، وأن منتجا يدعى چويل سيلفر هو الذى سيتكفل بالعمل. وأضاف أن كاتبا جديدا خريجا حديثا فى مدرسة يو إس سى (مدرسة الفنون السينمائية)، هو الذى كتب هذا السيناريو الذى يمتلك إمكانات عظيمة. وفى الليلة نفسها قرأت السيناريو وأعطيته إلى لورين لتقرأه. لم يحدث أننى قدمت فيلم أكشن يشبه هذا الفيلم من قبل، لكن هذا الفيلم يتعامل بشكل كبير مع المعنى الكامن وراء مشاهد الأكشن. قدم هذا الفيلم شخصية رائعة متعددة الأبعاد تسمى ريجز. لقد تعافى ريجز من محاولة انتحار ليشحن ذاته برغبة عظيمة فى الحياة. وقررت أننى أريد إخراج هذا الفيلم.

كان العثور على ممثلين لهذا الفيلم مسألة صعبة للغاية؛ لأنه من الضرورى العثور على ممثلين يشكلان تركيبة ما تتناسب مع وجهة نظرى ليلعبا دورى ريجز ومورتو. كانت ماريون دوجرتى هى المسئولة عن اختيار الممثلين فى وارنر بروس. وقد ظهر بفضلها أعظم المسئولين عن اختيار الممثلين فى العالم، لكن تظل ماريون هى الأعظم وتتربع فوقهم جميعا، إنها سيدة اختيار الكاست. اقترحت علىَّ ماريون مقابلة مل جيبسون، وتعتقد هى أنه سيصبح نجما كبيرا. أرسلنا إليه السيناريو فى أستراليا وأعجبه جدا. وجاء مل جيبسون إلى الولايات المتحدة وقررنا أن نتقابل.

ماريون هى صاحبة اقتراح اختيار دانى جلوفر أيضا. لقد اختارته بعدما شاهدته فى فيلم "سبيلبرج اللون الأرجوانى"، وأيقنت أنه ممثل رائع. لكننى قلت لها إنه أسمر البشرة! هنا أدركت كم كنت شخصا غير متسامح. مع أننى كنت دائما أعتبر نفسى إنسانا متسامحا ليبراليا. لكن لأن السيناريو لم يصرح لو كان البطل أبيض البشرة أو أسمر البشرة، فقد فكرت أوتوماتيكيا أنه من أصحاب البشرة البيضاء. شعرت بالخجل لأننى تصورته بهذا الشكل. فأرسلت السيناريو إلى دانى، الذى كان يمثل عرضا مسرحيا فى شيكاغو. وتفاعل دانى مع السيناريو بشكل رائع، فطلبت منه الطيران إلى هنا.

عقدنا جلسة قراءة فى بيتى مع مل جيبسون وداني، وانبعثت الحياة داخل السيناريو كما لم يحدث مع أى سيناريو آخر من قبل. بلغ التوافق وعملية تسلم واستلام خفة الدم بينهما مستوى مدهشا ومتألقا. كان إحساسهما بالارتجال عظيما.

تصاعدت درجات الصعوبة فى التصوير لأنه فيلم أكشن. إنه عمل منهك؛ التصوير فى الليل، مطاردات وانفجارات وأتوبيسات تصدم سيارات فى منتصف شارع هوليوود الكبير فى الخامسة صباحا. مرة أخرى أحطت نفسى بأفضل دوبليرات فى العالم، وأفضل العاملين فى المؤثرات الخاصة، وأفضل شخص فى كل موقع ليساهم الجميع فى إخراج هذا الفيلم. سرى التناغم بين فريق الممثلين وفريق العاملين خلف الكاميرا وكل من عمل فى الفيلم.

أهم مشهد محورى فى الفيلم بالنسبة لى، هو محاولة انتحار مارتن ريجز. لقد فقد زوجته فى حادث، وتملك الإحباط منه إلى أقصى درجة، جلس ريجز فى سيارته، وفى لحظة إحباط أمسك مسدس البوليس وحاول الانتحار. كان مشهدا صعبا لنا جميعا. حاولنا تصويره مرة ولم ننجح. لم يستعد مل جيبسون له بشكل قوى، فلم يترك أى تأثير، فاقترحت الانتظار حتى يشعر هو بالوقت المناسب لتصوير المشهد، وظللنا نحمل السيارة معنا فى خلفية الشاحنة، وبين لحظة وأخرى أذهب إلى مل لأسأله: "هل أنت جاهز؟" وكان رده دائما كلمة لا.

فى يوم ما وفى وقت متأخر من الليل كنا نجلس فى خلفية الاستوديو، وكدنا أن ننتهى من العمل تقريبا، فجاءنا مل واقترح أن نجرب تصوير المشهد. أجرينا بروفات وصورنا على الفور، بمجرد إدراك كل شخص مهمته بالتحديد. أضأنا المكان وأعددنا ديكوراته وحسبنا حسبة الدقائق. كنت أنا الوحيد المتبقى بجانب مل جيبسون فى السيارة أضبط بؤرة الكاميرا للمصور. فضلت أن يشعر مل بالعزلة فيما يفعله بدون أن يزاحمه فريق العمل خلف الكاميرا. وبدأ المشهد. وتركته يمثل وراح يرتجل، ومعه بدأت لحظة ميلاد المشهد. كلما تواصل العمل داخل المشهد، كلما انخرط المصور وانخرطت أنا فى البكاء، وحاولنا بشتى الطرق أن نكتم نهنهاتنا حتى لا نزعج مل.

كان من المستحيل قطع لحظة الاندماج فى التمثيل. الحقيقة أن المشهد لم ينته أبدا. واضطررت أخيرا إلى قطعه بالجرى هناك واحتضان مل واسترداد المسدس من يده. تبادلنا جميعا النظرات وتصورنا أن بكاءنا سينهمر، وإذا بنا نقطع الصمت بالضحكات بدلا من البكاء. عندما شاهدت هذا المشهد داخل سياق الفيلم، عرفت المكانة التى سيصل إليها مل جيبسون، عرفت معدنه الأصيل. فنان دينامى ملىء بالقوة والنشاط. ربما يبدو أنه مجرد فيلم أكشن، لكن هذه اللحظة رفعت من شأنه ليعتلى القمة فوق الآخرين.

رجل كريه (١٩٨٨)

بل موراى؛ كارين آلين؛ چون فورسيث؛ چون جلوفر؛ بوب جولدثويت؛ ديڤيد چوهانسن؛ كارول كين؛ روبرت ميتشوم؛ نيكولاس فيليبس؛ مايكل چى. بولارد؛ ألفرى وودارد؛ مابل كنج؛ چون موراى؛ چيمى فار؛ روبرت جوليت.

تسلمت سيناريو فيلم رجل كريه من باراماونت، وقد كتبه اثنان من العباقرة. مايكل أودونوج الذى فارق الحياة مبكرا جدا من سوء الحظ، والثانى هو ميتش جليزر. تذكر ما قلته من قبل. أنا أقدم على إخراج الفيلم عندما أقرأ شيئا وتتملكنى رغبة عارمة فى إخراجه، لأننى لو لم أفعل سيتولى أمره شخص آخر، بالتالى لن يظهر بالصورة التى أريدها أنا.

بل موراى واحد من أعظم المجانين الذين يقتحمون حياتك. إنه يقدم شخصية تعد ظاهرة، وقد أبدع أداء خلابا فى فيلم رجل كريه. لم يتركنى جليزر و أودونوج ليلا أو نهارا، وعندما وصلنا إلى منطقة الارتجال، وضعا بصماتهما لملء الفراغات وتحقق لنا ما أردنا.

لمحة من الفلسفة الشخصية

هل تعرف.. من الصعب أن تتكلم عن فيلم من إخراجك. أثناء العمل تتفاعل معه بكل جوارحك. فهذا العام من حياتك يتم تكريسه بالكامل من أجل هذا الفيلم وحده. هذا الفيلم هو حياتك، حتى لو كان ذلك على حساب زوجتك وعائلتك.

يسألني الناس كيف أعثر على أسلوب إخراج أى فيلم من أفلامى. مسألة بسيطة للغاية. أنت تعمل على السيناريو وتطوره وتعد العدة لتقديم الفيلم قبل مرحلة التصوير. وهو ما يشبه موعد غرام مع أحدهم والدخول فى مرحلة الغزل، هذا لو رغبت فى ذلك، من هنا ستمتلك القدرة على إقامة العلاقة. وفى يوم ما تبدأ تصوير الفيلم. وهو ما يشبه عندى لحظة ممارسة الحب. حالة قرب متواصلة يومية تمتد إلى ثمانية أو عشرة أسابيع أو ربما أحد عشر أسبوعا، وأحيانا تثمر نتيجة طيبة وأحيانا يحدث العكس. وفى يوم ما ينتهى تصوير الفيلم ويتبخر كل شىء.

ثم يتبقى أمامك من عشرة إلى ستة عشر أو ثمانية عشر أسبوعا للمونتاج، وهى الفترة التى أطلق عليها مرحلة نمو الطفل. فأنت تضع مشاهد الفيلم كلها مع بعضها وتقوم بتنميتها. حتى يأتى اليوم الذى يرى ابنك فيه الحياة داخل جدران المعمل. لقد خرج الفيلم إلى النور، وأنت تتطلع إليه ولم يعد الآن يخصك فى شىء. لقد انتهى كل شىء. ذهب كل شىء. كل الناس الذين أحببتهم وانصهرت معهم على مدى عام، تلاشوا وذهبوا إلى مشاريع أخرى. لقد أخذوا رضيعك من بين يديك. وأنت تأمل أن هؤلاء الذين سلبوه منك سيقومون بتربيته أحسن تربية، ويسوقونه كما يجب، ويرسلونه بنظام دقيق إلى العالم أجمع. هنا خرج الأمر من يدك وذهب كل شىء مع الريح. ولم تعد تملك سوى التمنى أن يكون هذا العام الذى اقتطعته من حياتك يستحق العناء، وأن يصبح مثمرا ويحقق لك أحلامك. لكنه تحول إلى سراب. هذا هو الإخراج بأبسط الكلمات الممكنة.

عندما نتحدث عن فيلم رجل كريه، أتذكر العديد من اللحظات الرائعة والعديد من اللحظات القاسية، مثلما يحدث فى أى فيلم. لا يمكننى الحديث عن اللحظات السيئة،

لأننى لا أريد إعادة تجسيدها من جديد. لقد أخذت وقتها وانتهت، ومن الأفضل نسيانها. عليك التواصل مع اللحظات المرحة فقط، مع اللحظات الطيبة. فهى لا تلوث الذكرى. فذاكرتك تستدعى السعادة وليس الألم. وقد عشت لحظات سعادة كبيرة فى هذا الفيلم.

كان معى مجموعة من عظماء الممثلين الذين يجيدون تجسيد الشخصيات الصعبة فى هذا الفيلم، بدءا من باستر بوينتديكستر[1] إلى كارول كين إلى بوب جولدويث. إنهم مجموعة من المجانين اخترقوا شخصياتهم أفضل مما كتبت، وأفضل مما يمكن أن يكتبه أى شخص آخر. لقد ارتجلوا وأبدعوا لحظات سحرية خارج نطاق العقل. أذكر أننى غرقت فى ضحكاتى العالية مرات كثيرة أثناء التصوير، حتى إننى أفسدت المشاهد. نعم، هناك لحظات وعرة وأخرى سيئة. لكن لو امتلكت القدرة على التحكم فى عقولنا، فالأولى لك أن تعيش الحياة لتتذكر التفاصيل الطيبة وحدها بعيدا عن التفاصيل السيئة.

طائرة فى الهواء (١٩٩٢)

لورين براكو، چون هيرد، آدم بالدوين، إليچا وود، چوزيف مازيللو، بن چونسون، شون باكا، روبرت مونيك، جاريت راتليف هنسون، توماس أيان نيكولاس، نوا ڤيردوزكو، إيزاك أوكامبو، كايلان روميرو، أبراهام ڤيردوزكو، تى. چى. إيڤانز.

يعتبر فيلم طائرة فى الهواء، لحظة وداع لنوعية الأفلام التى أخرجتها من قبل، لكنه ليس وداعا أو تملصا من الأفلام ذاتها. فعلى قدر اهتمامى بأعمالى جميعا، تقاسم عندى فيلم تحركات داخلية وفيلم طائرة فى الهواء قيمة متساوية فى العظمة. يمكنك دائما العثور على الجمال خلف القبح، على البهجة خلف الألم. فيلم طائرة فى الهواء

(١) مذكور فى التترات باسم ديڤيد چوهانسن.

عمل صعب للغاية من الناحية العاطفية على أى فنان، باستثناء هذين الطفلين أو هذين الممثلين الرائعين. الحقيقة أنك لم تسمح لهما مطلقا برؤية الجانب الداكن من الفيلم. إنهما يمثلان، يمرحان، إنهما يلعبان لعبة.

أما بالنسبة لديڤيد إيڤانز، سيناريست الفيلم الذى أنتجته لورين، وبالنسبة لى أنا وبقية الممثلين الكبار، فقد رأينا هذا الفيلم عبئا ثقيلا. إنه فيلم مهم؛ لأن إهانة الأطفال والتحرش بهم هى القضية التى بدأت تظهر من بين الظلمات. لقد حذرونا من قبل أن هذا الفيلم سيكون صعبا على الناس فى استقباله، مثلما حدث مع فيلمى تحركات داخلية وقضية المعاقين، مما قد يتسبب فى انزواء الناس بعيدا عنه.

حظى الفيلم بنهاية غامضة على المستوى الدولى. بعد عرض الفيلم جاءنى البعض وقالوا: "يا إلهى، هل انتهى الفيلم بهذه الطريقة؟" فقلت لهم: "أى طريقة؟" لقد اعتقدوا أن الطفل لم يكن يملك شقيقا من الأساس. وأن الحكاية كلها كانت تدور عنه وحده. وهنا يمكننى إخبارهم أنهم على صواب. ثم حكى لى البعض الآخر أن زوجاتهم شاهدن الفيلم بشكل مختلف تماما. فسألتهم: "كيف؟" فأخبرونى عن رؤيتهن، وأجبتهم أنهن على صواب أيضا. لقد حاولت دفع المشاهدين بالقوة داخل مساحة من التحيز فى نهاية الفيلم، حتى يربطه كل إنسان بالمستوى الذى يراه.

أقمنا عروض مشاهدة للفيلم، وبعدها فتحنا حوارات مع مجموعة صغيرة من المتفرجين تضم اثنى عشر شخصا. لم يختلف الحال أبدا فى كل ليلة عرض، فدائما يصرح أحدهم بالتضارب الذى انتابه. إنها لحظة تطهيرية. لقد قصدت أن يظهر الفيلم بهذا الشكل. محتمل أننى ارتكبت واحدة من أخطائى الكبرى فى حياتى؛ لأننى اكتشفت أن الناس لا يحبون أن يمنحهم أحد هذه الفرصة. إنهم يريدون الإجابات الجاهزة. ربما لو قُدر لى إعادة تقييم الفيلم وتزويده بإجابة موجبة أو سالبة، بمعنى توفير الإجابة للناس مهما كانت، ربما يلاقى نجاحا أكبر فى دور العرض. لكنه لن يصبح هو الفيلم الذى أخرجته ولا الفيلم الذى كتبه ديڤيد إيڤانز.

تحول فيلم طائرة فى الهواء إلى ظاهرة مربحة فى عالم الڤيديو. مازال كل إنسان يتكلم عنه حتى يومنا هذا. ولا يمل الناس من الاعتراف لى أن فيلم طائرة فى الهواء منحهم لحظة شحن عاطفية حقيقية.

ماڤريك (١٩٩٤)

مل جيبسون، چودى فوستر، چيمس جارنر، جراهام جرين، ألفريد مولينا، چيمس كوبرن، داب تايلور، چوفرى لويس، بول سميث، دان هدايا، دينيس فيمبل، دينڤر بايل، كلينت بلاك، ماكس بيرلش، آرت لافلور.

ذكرت من قبل كيف قابلت مل جيبسون وأحببت العمل معه. أعتقد أننى لم أعترف أبدا من قبل أنه واحد من أكثر البشر الذين قابلتهم فى حياتى موهبة. إنه ممثل موهوب ومخرج موهوب. اتصل بى فى أحد الأيام وأخبرنى أنه يريد أن يرانى. كان اليوم يوم الأحد. جاءنى مل وتنحنح وتلعثم والتهم معظم إفطارى وإفطار زوجتى. ثم قال: "اسمع، هل أستطيع ترك هذا السيناريو معك؟" فسألته لو كان يريدنى أن أنقده أو أشارك فيه بالتمثيل. لكنه طلب منى أن أخرجه. هذا السيناريو هو سيناريو فيلم ماڤريك.

لقد شاهد حلقات ماڤريك وهو طفل وهو من أشد المعجبين بها. وذهب إلى وارنر بروس. بأمواله واشترى الحقوق منهم. ثم دفع أجر وليام جولدمان، أحد أعظم كتاب السيناريو فى زماننا، من جيبه ليكتب سيناريو أصليا، ثم تحسنت حاسة التذوق لديه وجاءنى يعرض علىَّ إخراج الفيلم. عندما قرأت الأوراق أحببتها على الفور. فطالما تمنيت تقديم فيلم من أفلام الويسترن، وبالطبع أعلنت موافقتى فى الحال. فكرنا فى الاستعانة بچيمس جارنر ليظهر كضيف شرف يزين الفيلم من باب الاعتزاز به واحترامه. أرسلنا السيناريو إلى وكيل أعماله. رأى چيم أن الورق رائع، لكنه لا يريد

أن يلعب دورا صغيرا. وسألنى الوكيل من الذى سيلعب دور الأب، فأجبته أننا لم نستقر على اسم بعد. فأبلغنا أن جارنر يحب أن يلعبه. وتصورت أنه يمزح. إنه لا يريد أن يلعب دور ماڤريك، لكنه يريد شخصية والده! وأنت لن تعرف أنه والده إلا فى نهاية الفيلم. وانضم جارنر إلى فريق العمل.

ثم طرح أحدهم اسم چودى فوستر. فقلت: "ماذا أصاب عقلك؟ لن توافق چودى على ذلك. إنها شخصية مهرجة غريبة مضحكة تماما فى فيلم ويسترن. سترفض چودى بكل تأكيد." ومع ذلك أرسلنا إليها السيناريو من باب التجربة، ولدهشة الجميع اتصلت بى چودى، وفاجأتنى أنها ستموت وتلعب هذا الدور. وقالت: "أنا طوع أمرك. أنا أضع نفسى بين يديك لأننى لم أجسد هذا النوع من الشخصيات من قبل".

كنا فى حاجة إلى قائد أفضل من العثور على رجل كبير مجنون ينفث الدخان من أصابع السيجار الكبير. ووقع اختيارنا على چيمى كوبرن. طوال عمرى وأنا أتمنى العمل معه. عندما كنت مخرجا شابا فى التليفزيون اعتدت ممازحة چيم جارنر، وكنت أؤكد له أننى لن أستعين به فى ماڤريك مهما حدث. وكان يدعى هو أنه لا علاقة له بهذا العمل. وتكرر الأمر نفسه مع كوبرن. فأنا لم أعمل معه من قبل أيضا، ووقد جاءتنى هذه الفرصة العظيمة الآن.

كان معنا دوج ماكلير أيضا. كان هذا الفيلم هو آخر أفلامه. فقد توفى دوج متأثرا بسرطان الرئة. لكنه قدم آخر عروضه الأدائية البديعة فى فيلم ماڤريك، وكان سعيدا بما قدمه. لقد أحطنا أنفسنا بكل ممثل تليفزيونى عظيم له خبرة فى أفلام الويسترن واستطعنا التعاقد معه. لم يخذلنا أى ممثل أبدا.

وجهة نظرى أن فيلم ماڤريك تجربة مبهجة. وكأنه يوم على الشاطئ. كانت واحدة من أجمل الخبرات التى عشتها فى حياتى، لكن أستثنى منها تجربة لقائى بزوجتى التى لاتقل عنها جمالا وتتفوق عليها. لا تمل چودى من الحديث عن هذا الفيلم. ظهرت چودى مع مل جيبسون كأنهما حبة فول وانقسمت نصفين. أخف دم طفلين قابلتهما

فى حياتى. هذا هو فيلم ماڤريك. حقق الفيلم نجاحا هائلا. هل تسألنى لو كان هناك جزء ثان؟ هذا القرار فى يد مل. إنه يملك كافة الحقوق[1].

القتلة (١٩٩٥)

سيلڤستر ستالون، أنطونيو بانديراس، چوليان مور، أناتولى داڤيدوڤ، ميوز واطسون، ستيڤ كاهان، كيلى روان، ريد دياموند، كاى وولف، كيرى شيسكى، چيمس دوجلاس هاسكنز، ستيفن ليسكا، چون هارمز، إدوارد چى. روزين، كريستينا أوركيد.

مشروعى القادم هو فيلم القتلة، الذى سيلعب بطولته سيلڤستر ستالون وأنطونيو بانديراس. أعتقد أنه فيلم يختلف عما قدمته من قبل. هو فيلم مشوق أكثر منه فيلم أكشن. تأملت الكثير من أفلام ستالون. وأنا متحمس أن يلعب هذا الدور. إنه لا ينتمى إلى نوعية الأفلام التقليدية التى يقدمها سيلڤستر. هذا الفيلم يتعدى حدود الفيلم المثير. لن تراه يخلع قميصه ولن يضرب أى شخص أبدا، لكنه يجسد شخصية قوية جدا وسهلة الاقتحام بعض الأحيان. بينما يلعب أنطونيو شخصية صعبة تعشق شخصية ستالون، لكنه فى الوقت نفسه يدخل معه فى منافسة وندية. إنه فيلم رائع يبعث على البهجة. فى رأيى أنه عمل خارج حدود المعتاد. أعتقد أننا يمكننا تقديم نسخة جديدة من ستالون للجمهور وأنا أتطلع إلى هذا الأمل.

أفكاره عن الصناعة

لم أعاصر الفترة التى تناوبت على تغيير نظام الاستوديوهات. فى الوقت الذى عملت فيه داخل المنظومة، لم يكن المنتج هو المتحكم فى مقاليد الأمور، كان المخرجون

---

(١) ملحوظة: أجرى هذا الحوار قبل البدء فى تصوير فيلم "القتلة". فى هذا الوقت كان دونر قد انتهى من فيلم نظرية المؤامرة وفيلم السلاح المميت ٤، ولعب بطولة الفيلمين مل جيبسون.

بأيديهم كل شيء. أعتقد أن المنتج فى العصر القديم كان يدير العرض مع المسئولين المنفذين فى الاستوديو، أما الممثلون فيخضعون للعقود التى وقعوها، مما يثمر خمسة أو ستة أعمال فى العام الواحد. كم ساندنى الحظ لأن كل علاقة أقمتها مع الاستوديو، خاصة وارنر بروس.، قامت على الاحترام الحقيقى للعمل، وقد تعلمت احترام المنظومة ككل. وكما ذكرت من قبل.. أنت تنتهى من الفيلم الذى يعتبر رضيعك الصغير، ثم تسلم رضيعك إلى شخص آخر آملا أن يربيه على أحسن ما يكون. لقد وضع الاستوديو ثقته بى كمخرج، وأنا وثقت بهم لأتعلم كيف أبيع الفيلم وأتتبع جهودهم مع الفيلم حتى النهاية.

عندما بدأت العمل لم تكن هناك جامعات تدرِّس السينما باستثناء نورثويسترن على ما أعتقد. أما الآن فكل جامعة تقريبا لديها كورسات فى الإعلام وفنون المسرح أو السينما. أمر ممتع للغاية، لكنه مخيف إلى حد ما. يجب عليك أن تراقب الموقف بحرص شديد من فوق كتفيك، لأنك تعرف أن الشباب القادمين خلفك سيهزمونك بالضربة القاضية وسيزيحونك فى القريب العاجل. لكننى أحب تشجيع الوجوه الجديدة، لأننى أحب أن أراهم وأتعلم منهم، وربما أبقى على الساحة لأدفع نفسى إلى الأمام لبعض الوقت.

مونتاج الأفلام

عملية المونتاج هى أكثر المراحل عذابا، وأفضل المراحل التى تكافأ عليها فى إخراج أى فيلم. فأنت جهزت فيلمك وانتهيت من إخراجه، وعليك الآن وضع المشاهد بجانب بعضها البعض. عندما تصور مشهدا فى فيلم، فأنت تعرف فى رأسك كيف سيتوافق مع سياق العمل. وبعد تصويره تجمع المادة المصورة وتذهب بها إلى المونتير. لو تملك علاقة طيبة مع مونتيرك، فيمكنك الحديث معه باختصار عما تريد. لكنك الآن أمام هذا المونتير الذى يرى الفيلم بعينيه هو. أحيانا تسعد وتدهش بالنتائج، وأحيانا تصدم وتدهش، هنا تبدأ عملية اندماج عقلين معا يتحديان بعضهما باستمرار.

وأخيرا تدفع الفيلم دفعا ليقف على قدميه، وتنظر إليه لأول مرة، وإذا بك تعلن رغبتك فى ترك هذا البيزنس. أنت تعلم أنك قد خلقت أكبر إنجاز فى التاريخ. أنت تعلم جيدا أنك أهدرت عاما كاملا من حياتك، وأنك أنفقت كل أموال الاستوديو، وأنك حققت فشلا بائسا، وأنك تريد بدء المونتاج وتغيير كل شىء. هنا يأتى دور المونتير ويتدخل ليهدئ من روعك، فتتراجع وتفكر بهدوء، فربما ينجح الفيلم. يتحمل المونتير مسئولية كبيرة جدا فى هذه المرحلة. إنها أعظم علاقة حب / كراهية تشاهدها فى حياتك.

عن الممثلين

الممثلون كائنات هشة تماما؛ لأن كل لحظة يظهرون فيها على الشاشة، تتلاعب أنت بحياتهم وهم يعرفون أنك تتلاعب بحياتهم. يجب أن تمنحهم الرعاية الكاملة التى تمنحها لإنسان ناضج أو لطفل رضيع. بعض الأحيان تجد نفسك تمنحهم كل شىء، بدءا من الحب حتى التدريبات وفرض النظام. لكن لو أنهم يحبوننى، فهذا لأننى شعرت ومازلت أشعر بالخوف نفسه، بالجبن نفسه، بعدم القدرة على اتخاذ القرار الذى يمرون به. فأنا أسعى دائما إلى إراحتهم بألطف وأرق أسلوب ممكن، إلى منحهم الحرية ليجربوا شيئا جديدا. عدد كبير منهم يلجأ إلى الارتجال. أعتقد أن مدى احترامى لفن التمثيل يعود علىّ بالنفع الكامل.

عن المنتجين

تعتبر زوجتى لورين، المثال النموذجى لما يجب أن يمثله المنتج بالنسبة لى. فمهنة المنتج أصبحت مغلوطة فى أفلام اليوم. فهناك قائمة طويلة بالمنتجين، والمنتجين المنفذين، والمنتجين المرافقين، والمنتجين المشاركين، والكثير من هؤلاء لا يساوون شيئا. ربما يقصدون أنهم كانوا وكلاء فنانين ينوبون عن الممثل النجم. ثم أصبحوا منتجين يملكون القدرة على صنع الفيلم وتحويله إلى حقيقة، ويستدعونك للعمل فيه. إنهم لا يفعلون شيئا أكثر من دعمهم لك. إنهم يحيطون بك أثناء كتابة السيناريو واختيار الممثلين. إنهم يقدمون مساعدات ضخمة لإتمام الفيلم.

لكن الأهم هو المنتج المؤثر الذى يملك السلطة ليدفعك نحو بدء العمل وإخراج الفيلم، وحمايتك من كل شىء فى الخارج، يمكن أن يسبب لك إزعاجا أثناء ممارسة عملك كمخرج. أما لو اتضح أن المنتجين لا يتمتعون بمستوى طيب، هنا يجب أن تتولى هذه المهمة بنفسك. فسبب اتجاهى لإنتاج أفلامى هو حماية نفسى من المنتجين، باستثناء لورين وچويل سيلڤر. حتى الآن مازلت أتولى الإنتاج بنفسى لأحمى نفسى، بعدما ذقت الأمَّرين ممن لا يعرفون شيئا، ولا يهمهم سوى ركوب الموجة، وإقحام أنفسهم فيما لا يعنيهم.

ومع ذلك هناك منتجون يعملون بجدية. هناك بعض الشباب الصغار المتألقين الذين دخلوا الصناعة وأصبحوا منتجين مدهشين. هناك سلسال جديد من المنتجين. لكن من سوء الحظ أن النوع الآخر من المنتجين مازال موجوداً أيضا.

"إنه مذهل لأن اللحظة التى يدخل فيها موقع التصوير يحظى باهتمام الجميع. ديك إنسان يطالب ببث الطاقة فى كل شىء، إنه رجل تحول هو نفسه إلى ظاهرة، ويريد أن يجسم هذه الطاقة على الشاشة طوال الوقت".

لورين شولر - دونر - منتجة

ماذا يخبئ المستقبل لديك دونر؟

ليس لدى أى فكرة عما يخبئ لى المستقبل. كلما تسير الصناعة إلى الأمام، كلما أتمنى أن أقاوم وأستمر حتى يضربونى بعصا، ويهرولوا بى خارج موقع التصوير لطردى. كنت أود الإبطاء من رتم العمل قليلا، لكننى أعرف بالفعل أن فيلمى القادم هو القتلة، كما أننى أعرف فيلمى بعد القادم أيضا. يسيطر علىَّ الجبن لأعيش الأوقات التى لا أعمل فيها. فأنا من المحظوظين بالمباركة الذين يعملون فى صناعة الأفلام الروائية، ومحظوظ لأننى ناجح، وكل ما أريده هو الاحتفاظ بمقومات النجاح وهذه المباركة قدر المستطاع.

تعلن كلماتى الأخيرة عن أملى أنك سترجع إلىَّ بعد مرور خمس وعشرين سنة من الآن؟ لنتمكن من التحاور مرة أخرى عما فعلته فى السنوات الخمس وعشرين السابقة.

فيلموجرافيا المخرج

حلقات تليفزيونية (١٩٥٨ - ١٩٥٩).

إكس-١٥ (١٩٦١).

حلقات تليفزيونية (١٩٦٢ - ١٩٦٦).

ملح وفلفل (١٩٦٨).

حلقات تليفزيونية (١٩٦٨).

لولا (١٩٦٩).

حلقات تليفزيونية (١٩٧١ - ١٩٧٥).

البشارة (١٩٧٦).

سوبرمان (١٩٧٨).

سوبرمان ٢ (١٩٨٠).

تحركات داخلية (١٩٨٠).

الدمية (١٩٨٢).

المرأة الصقر (١٩٨٥).

المراهقون (١٩٨٥).

السلاح المميت (١٩٨٧).

رجل كريه (١٩٨٨).

حكايات من السرداب السرى (١٩٨٩ - التليفزيون).

السلاح القاتل ٢ (١٩٨٩).

السلاح القاتل ٣ (١٩٩٢).

طائرة فى الهواء (١٩٩٢).

ماڤريك (١٩٩٤).

القتلة (١٩٩٥).

نظرية المؤامرة (١٩٩٧).

السلاح المميت ٤ (١٩٩٨).

جـــــوائز

أكـاديمـيـة أفـلام الخـيـال العلمى والرعب والفـانتـازيا، الولايات المتـحدة الأمريكية، جائزة زحل

سوبرمان، أفضل مخرج، (ترشيح)، ١٩٧٩،

(٧)

أفلام نورمان چوسون

ولد نورمان فريدريك چوسون فى الحادى والعشرين من شهر يوليو عام ١٩٢٦، فى تورونتو، أونتاريو، كندا. قدم أول أعماله على المسرح وهو فى الخامسة من عمره. بدأ بالمشاركة فى العروض الكوميدية الدرامية والموسيقية على السواء بمعهد مالقرن كوليجييت. بعد وقت قصير ترك المسرح ليلتحق بالبحرية الملكية الكندية ويشارك فى الحرب العالمية الثانية. عند عودته فى عام ١٩٤٦، سجل اسمه فى كلية ڤيكتور بجامعة تورونتو، وحصل هناك على شهادته الجامعية فى الفنون العامة عام ١٩٥٠.

أثناء قيادته سيارة تاكسى حتى يتكسب قوت يومه، عثر چوسون على عمل مؤقت كممثل مسرحى وإذاعى بشركة الإذاعة الكندية. بعد قضاء عامين بين العمل وبرنامج الدراسة مع بى بى سى فى لندن، عاد إلى كندا وكتب وأخرج وأنتج لصالح سى بى سى (شركة الإذاعة الكندية) مجموعة من أشهر العروض الموسيقية والدرامية والكوميدية المتنوعة وأكثرها شعبية، بالإضافة إلى حلقات تليفزيونية خاصة لفترة امتدت حتى سبع سنوات.

فى عام ١٩٥٨، تلقى چوسون دعوة من سى بى إس فى نيويورك؛ لإخراج الحلقات التليفزيونية الخاصة "موكبك الناجح". ثم قدم بعدها عرض آندى وليامز، ثم حلقتين من حلقات الممثل والمغنى الأمريكى هارى بيلافونت. كما أبدع عرض الخمسينيات الخرافية وهو أول عروض نجم المسرح، دانى كاى، بالإضافة إلى عرض برودواى لليرنر ولو، والحلقات الخاصة چودى چارلاند الفائزة بالجوائز. ظهر فيلمه الكوميدى الأول "أربعون رطلا من الأزمة" فى عام ١٩٦٣، ولعب بطولته تونى كيرتس.

حفر چوسون اسمه بوصفه قوة مدوية فى صناعة السينما لأكثر من ثلاثة عقود، ورشح شخصيا إلى سبع جوائز من جوائز الأكاديمية، بالإضافة إلى ترشيحه ثلاث مرات لجائزة أفضل مخرج من رابطة المخرجين فى أمريكا، ناهيك عن الجوائز السينمائية الدولية الكثيرة.

فى عام ١٩٨٦، أسس چوسون المركز الكندى للدراسات السينمائية المتقدمة (سى سى إيه إف إس)، الذى يعد قرينا لمعهد الفيلم الأمريكى فى الولايات المتحدة.

"يقدم نورمان أفلاما عن أناس يعانون تحت وطأة الظروف الإنسانية؛ لأن هذا هو العالم الذى ينتمى إليه. هذه هى القضايا التى تهمه. لقد أُجبر على حكى هذه القصص الإنسانية. هذا هو نورمان چوسون".

جولدى هون - ممثلة

الحـــوار

نشأت كطفل صغير فى كنف عمتين شابتين، لأن والدىَّ كانا غارقين حتى آذانهما فى إدارة محل تجارى. عمتى الكبرى مدرسة. علمتنى القراءة فى عمر مبكرا جد أكثر من اللازم، فى الرابعة أو الخامسة حسبما أذكر. التزمت بحفظ الترانيم المقدسة فى الإنجيل عن ظهر قلب، وانتهيت بقراءة كتاب "تاريخ إنجلترا" لماكيللى وأنا فى السادسة من عمرى. لقد أنعشت عمتى الخيال داخلى من خلال الشعر والصور.

أعتقد أن حياتى وحيدا حرضتنى كثيرا على خلق شخصيات وأصدقاء من الخيال عشت معهم حياة كاملة. أذكر أننى كنت أجلس فى حجرة الطعام مع والدىَّ، وفجأة تجدنى أقع على الأرض وكأننى فارقت الحياة. لقد انقلبت من الكرسى إلى الأرض. أعتقد أنك لو كنت غريبا فى البيت، ستتعامل مع هذا الموقف كأنه جرس إنذار صريح. لكن عائلتى لم تعرنى أى اهتمام. لقد اعتادوا أن يخطوا من فوقى ويستكملوا طريقهم، هذا فى حالة استمرارى لتمثيل دور المتوفى الملقى على الأرض للحظة أو فى حالة موتى البطىء. بعدها أنهض واقفا وأستأنف طعامى.

كنت أمثل دائما وبلا انقطاع ولا أهمد. ثم قررت والدتى أن أُلقى الشعر وأنا فى الخامسة من عمرى. واضطررت لحفظ أشعار روبرت سيرڤيس، التى تقول مثلا: "انطلقت مجموعة من الأولاد فى الهتاف بحماس فى حانة مالاموت. كان الصبى الذى يدير صندوق الموسيقى يطلق لحنا حادا. وفى جنح الليل ودرجة الحرارة تحت الخمسين، وبين الصخب والإضاءة اللامعة، تعثر عامل منجم قادم لتوه من ناحية الخلجان الصغيرة، رجل وضيع، ضائع العقل تحت تأثير البيرة." لكن هذا الشعر السابق عندما يأتى من رجل مثل روبرت سيرڤيس يبلغ من العمر خمسة وخمسين عاما، فإنه بالتأكيد سيحدث أثرا مختلفا تماما. وقد اعتدت أيضا على إلقاء الشعر الكوميدى. بالتالى أنا أمارس التمثيل منذ مرحلة مبكرة جدا فى حياتى، وأتصور أننى عشت طوال عمرى وهناك ممثل كامن داخلى. ثم تحولت دفة التمثيل عندى تجاه الإخراج أثناء دراستى الجامعية.

إنه نوع من التطـــور الطبيعـــى. ورغـــم أننى مـررت بأيام عمــلت فيـهــا سـائق تاكسى لأكسب قـوت يومـى، فــإن حلمـا ظــل يراودنى من داخلى بأننى يومــا مــا سـأصبح ممثــلا.

بدأ اهتمامى بالفن منذ عام ١٩٥٠، أثناء قيادتى سيارة التـاكسى فى تورونتو، وقد بدأ التليفزيون فى ذلك الوقت فى نشر تأثيره على حياة الناس. التليفزيون فى كندا لم يكن ولد بعد؛ لهذا كنا نلتقط الصورة من ترددات أجهزة الإرسال التى تأتينا من بافالو. والحقيقة أن التليفزيون كان يحبو فى مرحلة الطفولة فى أمريكا. وقد نما إلى علمى أن البى بى سى فى إنجلترا تحتل القمة، لأنها بدأت إرسالها من الأربعينيات، بالتالى تطورت برامجها التليفزيونية بشكل واضح. فـأخذت مركبا وذهبت إلى إنجلترا. بدأت عملى هناك كممثل ومؤلف. ثم تقابلت مع بيرنى برادن الذى يقدم عرضا لمحطة بى بى سى. وكان عطوفا بما يكفى حتى إنه سمح لى بكتابة جزء صغير من البرنامج، مع الوجود والمساعدة إذا لزم الأمر. وتعلمت الكثير عن العروض التليفزيونية المقدمة على الهواء فى عامى ١٩٥٠ و ١٩٥١.

مكثت فى لندن لمدة عامين. فى عام ١٩٥٢، تلقيت تليغرافا من سى بى سى، فى كندا أى شركة الإذاعة الكندية، لأنهم كانوا على وشك إطلاق الخدمة التليفزيونية. وأحضروا بات ويفر من نيويورك رأسا ليكون مستشارهم، وساعدنى الحظ لأتلقى برنامجا تدريبيا فى تورونتو. فى هذا الوقت كنت مازلت أعمل ممثلا، وأقدم على المسرح ليلا مسرحيات متنوعة وعروضا أخرى، لكننى انهمكت فى هذا البرنامج التدريبى وانتهيت منه. وعندما انطلقت سى بى سى على الهواء، عملت هناك مخرجا منفذا للمشاهد. وقد أسر التليفزيون خيالى فى هذه المرحلة. وأيقنت أنه أعظم وسيط إعلامى اخترعه الإنسان، وأنه على وشك تغيير العالم. سيصبح التليفزيون وسيطا للتعبير والتواصل مع المشاهدين، بما يفوق عظمة ما نحققه على خشبة المسرح. فى هذه الحقبة لم أكن أعرف شيئا عن السينما.

كل علاقتى بالأفلام أنها عالم سحرى، ومكان أذهب إليه بعد ظهيرة كل يوم سبت، لأدفع عشرة سنتات وأشاهد فيلمين روائيين طويلين وأفلام كرتون وحلقة مسلسلة. أما التليفزيون فقد احتل خيالى تماما وانتهى الأمر. ومثلما فعل الكثير من العاملين فى المسرح والراديو، فقد انتقلوا وانتقلت معهم فى قافلة جماعية للعمل فى التليفزيون. لم يكن هناك ممثلون متخصصون فى السينما. لم أقابل أى شخص شارك بالتمثيل فى أى فيلم من قبل. والحقيقة أنه ظهر على السطح نوع من المقاومة والتعارض بين صناعة السينما والتليفزيون؛ لأن صناعة التليفزيون نمت بسرعة، مما أصاب صناعة السينما بالرعب من احتمال فقدان جمهورها، فالناس يجلسون فى البيت يتفرجون على هذا الصندوق. هكذا دخلت التليفزيون بقدمى.

خطوة وراء خطوة وسمحوا لى بالإخراج. بدأت بعرض للعرائس، هذا العرض الساخر المضلل الذى تمكنا عن طريقه من مهاجمة النظم السياسية والشبكة التى نعمل فيها. كانت عروض التليفزيون تذاع كلها على الهواء حتى الستينيات، حتى اخترعوا شريط الڤيديو. بقيت فى كندا على مدى ست سنوات تالية، وشققت طريقى لأصبح منتجا/مخرجا. قدمت العديد من العروض الكوميدية المسلية المذاعة فى وقت متأخر من الليل مع الكثير من العروض الموسيقية. لقد تدربت على العروض الموسيقية. تلقيت دروسا فى البيانو على يد الآنسة عمتى، التى تركت تأثيرا هائلا على حياتى. واتخذت هى قرارا بصفتها مدرسة أننى لابد أن أكون على أتم الاستعداد. بعدها التحقت بالأكاديمية الملكية للفنون والموسيقى فى تورونتو. وقطعت حوالى ستة أو سبعة مستويات فى دروس البيانو الكلاسيكى؛ مما وهبنى خلفية موسيقية وظفتها جيدا فى عملى بالتليفزيون والسينما. فأنا أستطيع قراءة النوتة الموسيقية، كما يمكننى قطع ومونتاج برنامج تليفزيونى يذاع على الهواء، بواسطة موسيقى يضعونها أمامى فى الغرفة المخصصة لذلك؛ لهذا تمكنت من العمل عن قرب جدا من المغنيين ومصممى الحركة وقائدى الفرق الموسيقية. لقد ساعدتنى هذه الخلفية بشكل عظيم.

نداءات تليفزيون سى بى إس، وإغراءات نيويورك

تركت سى بى سى فى كندا عام ١٩٥٨. تلقيت دعوة من نيويورك لأضخ الحياة فى العرض التليزيونى "موكبك الناجح". وكانت الممثلتان والمغنيتان الأمريكيتان دوروثى كولينز وسنوكى لانسون هما بطلتا العرض. هذا هو عرضى التليفزيونى الأول الذى قدمته فى نيويورك. لكن الأكيد أن أعمالى التى قدمتها فى كندا تركت أثرا طيبا على العاملين فى سى بى إس؛ لأننى كنت من أوائل المخرجين الذين عملوا على مناهضة سطوة أصحاب البشرة البيضاء، بدلا من الهجوم على أصحاب البشرة السمراء. فى تلك الأيام كان الجميع يتكتلون ضد أصحاب البشرة السمراء، بينما وجهت أنا أعمالى لمناهضة تصلب أصحاب البشرة البيضاء، بمعنى أنك امتلكت مساحة مستقلة – ليس لها آخر على مرمى البصر – وهو ما أضفى نظرة راقية على تقييم بعض أعمالى. لقد شاهدوا بعض أعمالى بالكينسكوب فى نيويورك. واتصل وليام موريس بوكيل الأعمال لارى أويرباخ. إذن هو لارى أويرباخ الذى تكلم معى فى مسألة ذهابى إلى نيويورك لمقابلة وليام بالى، وكل الذين كانوا يديرون سى بى إس فى هذه الحقبة.

تم اختيارنا جميعا بعناية فائقة. يضم رصيدى أعمالا موسيقية وأعمالا أخرى متنوعة. وتركت العمل فى عرض "موكبك الناجح" وتفرغت إلى عرض وليام آندى. إنه عرض يقدم فى فصل الصيف. من هذا العرض بدأ آندى يدخل مرحلة النجومية. ثم انتقلت للعمل مع المغنى والممثل الأمريكى هارى بيلافونت فى عرضه "ليلة مع بيلافونت"، الذى يعد أول عرض يقوم ببطولته واحد من أصحاب البشرة السمراء – حسب تعبيرهم – فى التليفزيون الأمريكى. كنا نعيش ونصور فى مسرح متقاطع مع شارع ٧٢ وبرودواى. كان معنا فريق متكامل من المغنيين والراقصين، وقد فقدنا ستا وعشرين محطة قبل ظهورنا على الهواء. فهذه المحطات تقع فى الجنوب، وقد انعزلت تماما بفكرها

العنصرى فى هذا الوقت عن مفهـــوم استيعاب وتقبـــل وجـود عـــرض تليفزيونى، يقوم ببطولته أحد أصحاب البشرة السمراء على الشاشة الأمريكية. لكننى أعتقد أن عرض بيلافونت الأول فاز ببعض جوائز إيمى، وأحـــدث تأثيرا كبيرا على حيـــاتى؛ لأننى تواصلت مع حركة الحقوق المدنية ومع هارى بيلافونت، والصراع من أجل الفنانين أصحاب البشرة السمراء وحقهم فى الظهور فى التليفزيون الأمريكى.

بعد ذلك بدأت أجمع فريق الممثلين من أجل عرض موكبك الناجح. أذكر أننى اخترت شابا أسمر صاحب أغنية تسمى "الكل فى اللعبة"، إنه المغنى بروك بنتون. وقع اختيارى على الأغنية المسجلة بصفتها واحدة من أعلى الأغنيات المتربعة على القمة، واتضح بعدها أن مغنيها من أصحاب البشرة السمراء. لقد ضممته إلى فريق العمل معى قبل أن يختاره إد سوليفان، وفكرت أننى أفعل الصواب. كانت "لاكى سترايك" هى الراعى المالى للعرض فى هذا الوقت، وهى شركة تقع فى الجنوب. وتم استدعائى للمثول أمامهم فى طريق ماديسون، وأخبرونى أنه لم يحدث من قبل انضمام أى فنان من أصحاب البشرة السمراء إلى عرض موكبك الناجح على مدى السنوات الأربع الماضية، لا فى الراديو ولا فى التليفزيون. فقلت: "أوكى، سينضم إلينا الآن واحد من أصحاب البشرة السمراء. فأنا لا يمكننى مواجهته لا هو ولا وكيل أعماله ولا مدير أعماله، لأخبرهم أنه لن يشارك فى العرض لأنكم تديرون برنامجا تليفزيونيا عنصريا منعزلا عن المجتمع." وأضفت: "أخبروهم أنتم بأنفسكم." لكننى حذرتهم أنه لو علمت النيويورك تايمز بالأمر، أو تسرب الخبر إلى الصحافة، سترتكبون أعظم ضرر فى حق بلدكم. فقالوا: "هل تحاول ابتزازنا؟" فأجبتهم. "لا، أنا لا أحاول." وذهبت إلى مدير البرنامج فى سى بى إس، الذى دعم مواقفى، ومنذ هذه اللحظة أصبح عرض موكبك الناجح برنامجا تليفزيونيا متكاملا، واستعنا بإيلا فيتزجيرالد وكاب كالوواى وبالكثيرين من أصحاب البشرة السمراء. فهناك الكثير مما كان يحدث فى هذه الأيام داخل أمريكا نقش على جدار نفسى أثرا عاطفيا وبصم بصمته على عملى.

مقابلة چودى جارلاند والعمل معها

بيني وبين نفسي كنت أعتبر چودى جارلاند أسطورة. شاهدت إبداعها على مسرح بالاديوم في لندن، ورأيتها وهي جالسة على حافة خشبة المسرح، وقد قالت بعد تمثيل متواصل لمدة ساعتين كاملتين: "أنتم لم تسمعوا شيئا بعد،" وشدت چودى بأغنية "مكان ما فوق قوس قزح." هنا أدركت أن مشوار چودى جارلاند بدأ في الهبوط، وأنا أريد أن أحتفظ بصورتها في ذاكرتي كما هي. وعندما جاءني فريدي فيلدز وديڤيد برجمان اللذان كانا يمثلاها بصفتي الخبير التليفزيوني الشاب القادم من نيويورك المنوط بالحلقات الخاصة، وطلبا مني مقابلة چودى جارلاند قلت لهما: "أعتقد أن على چودى الاعتزال وهي أسطورة على القمة." فقالا: "أنت لا تفهم، إنها تعيش واحدة من أعظم حالاتها، ونحن لدينا إمكانية بيع ساعة عرض لصالح سي بي إس، ونريدك بالفعل أن تلتقي معها".

ذهبت إلى هادونفيلد، نيوچيرسي، أو مكان ما في ليل ممطر من أيام السبت. وهناك وجدت چودى مع ستة آلاف شخص. إلى هذا الحد بلغ توهجها عنان السماء. توجهت ناحية الكواليس لأقابلها، وعندما دخلت قالت: "يا إلهي، هل يمكنك منحي دقيقة واحدة من فضلك؟ يجب أن أجرى مكالمة تليفونية واحدة." رفعت چودى السماعة واتصلت بالبيت الأبيض. وطلبت الحديث مع الرئيس كينيدي. فجأة أدركت أن الرئيس على الجانب الآخر. وانجلت چودى وهي تغني: "مكان ما فوق قوس قزح، دا دييى دا". ثم قالت: "عيد ميلاد سعيد سيدى الرئيس". ووضعت السماعة. ثم التفتت ناحيتي وقالت: "والآن، ماذا عن هذا العرض؟". وشعرت أنني ضعت وتلاشيت في دوامات من الذهول.

كانت چودى مثل الزئبق. وعليك أنت القبض على هذه اللحظة. فهي فنانة متقدة الذكاء حتى إنني قررت أن أهب نفسي لأنال شرف الحصول على واحدة من لحظات المجد التي ستظهر فيها على الهواء في التليفزيون لأول مرة في التاريخ. ثم أبلغوني أنني سأستقبل ضيفين سيظهران معها، وإلا لن تستكمل سي بي إس البرنامج،

لأنهم لا يظنون أن چودى نجمة كبيرة بما يكفى فى مجالها طبقا لهذه المرحلة. أعطونى قائمة تضم عشرة أسماء. اخترت منهم اثنين. توقفت عند اسم الأفضل فيهما، توقفت عند فرانك سيناترا. اتصلت به وقلت له: "ستقدم إلى چودى معروفا عظيما". فوافق سيناترا على الفور. ثم أضفت: "هل يمكنك إحضار دين؟" فضحك وقال: "بالتأكيد يا ولد". وحقق العرض نجاحا رهيبا. وتعاونت كاى تومسون ومصمم الإنتاج جارى سميث معى فى تقديم العرض فى بوربانك على الساحل الغربى. جاءت آخر سبع عشرة دقيقة فى العرض من أروع وأبدع العروض التى تم تصويرها بالكينوسكوب. ظهرت چودى وحيدة على منحدر تظللها الأضواء، ترافقها خمس كاميرات، وكل شىء بالطبع يتم على الهواء. يا له من مساء مثير. الحقيقة أنه كان واحدا من البرامج التى أذهلت البلاد، وفتحت السماء أمطارها بكم هائل من المكالمات التليفونية. لقد عادت چودى إلى مكانتها كنجمة لا تقاوم. ونال البرنامج طابورا من الجوائز.

إنقاذ تونى كيرتس

أثناء إجراء البروفات فى اليوم الأخير، وفى غياب چودى وسيناترا ودين، جاءنى نجم السينما وقتها تونى كيرتس وقال: "لقد شاهدت عروضك على مدى السنوات القليلة الماضية، وأريد أن أعرف لو كنت تحب إخراج فيلم سينمائى". فقلت له: "أنا لا أعرف شيئا عن إخراج الفيلم السينمائى. فأنا مخرج تليفزيونى لعروض تليفزيونية". فاستكمل: "لكن هذا ما يقوله كل المخرجين الذين انتقلوا من التليفزيون إلى السينما"؛ ذلك لأن مخرجى السينما فى هذا الوقت تقدم بهم العمر ونحن جميعا من صغار السن. لم يكن هناك مدارس لتعليم السينما. فقد هبطنا على السينما من وسيط إعلامى آخر. وتعودنا على استخدام الكاميرات وتحمل مسئولية المونتاج أيضا، واكتشفنا عدسات الزووم، واستوعبنا آليات الإخراج وتوجيه الحركة وكيفية تحريك الكاميرا؛ لهذا أتصور أننا شكلنا الموجة الجديدة التى غزت المشهد السينمائى الأمريكى. لكننى يجب أن أقر وأعترف أننى اقتربت من عالم السينما وأطرافى ترتعش بعنف. لم أكن أعرف أى شىء عن إخراج الفيلم السينمائى.

"عندما تكون جزءا من أفلامه، هناك تقليد أكيد ومستوى محدد يجب أن ترتقى للوصول إليه، وهذا هو المتوقع. أعتقد أن هذا كله لا يمكن وصفه بالكلمات. لكن هذا هو جزء يقيني في طبيعته. لقد اندهشت من عثورى على إنسان شديد اللطف والدفء والتفتح يقف خلف الأفلام الكلاسيكية".

كريج تى. نلسون – ممثل

أربعون رطلا من الأزمة (١٩٦٣)

تونى كيرتس، سوزان بليشيت، شارون فاريل، ستابى كاى، كيفين مكارثى، هوارد موريس، إدوارد أندروز، چيم بانون، نيكى بلير، إدواردو شيانيللى، بول كومى، چيرالد جوردون، ستيف جرافيرز، هالين هيل، تشارلز هورفاث، چاك لا رو، سايل لامونت، تيتو ميمنجر، مارى ميرفى، جريج بالمر، فورد رينى، توم ريز، روث روبنسون.

اصطحبنى توم كيرتس، الذى آمن بى إيمانا راسخا ووثق بى ثقة مطلقة، وتوجهنا معا إلى موقع التصوير فى اليوم الأول بأيد وقال.. "سيداتى وسادتى، هذا هو مخرجنا، الشاب نورمان چوسون. إنه يشبه عامل مصنع الورق، لكن لا تقلقوا منه. إنه يعرف ماذا يفعل." كان هذا موعدى مع فيلم "أربعون رطلا من الأزمة". استعنت بالممثلين سوزان بليشيت وساتبى كاى وفيل سلفرز. واستقدمت ممثلين كثيرين من نيويورك وأخرجت فيلمى الأول لصالح يونيفرسال. قطعت ثلاثة أرباع الطريق فى إخراج الفيلم، ثم جاءنى إد مول، رئيس يونيفرسال فى ذلك الوقت وقال: "أنت مخرج موهوب يا ولد. نحن معجبون بما تفعل. عندما تنتهى من هذا الفيلم عندنا لك فيلم آخر، فيلم مع دوريس داى." هكذا بدأ مشوارى مع السينما الروائية. لقد بدأ بالمصادفة البحتة، وأنا أدين لتونى كيرتس بالفضل كله فيما حققت. طوال حياتى وأنا أبحث عن دور عظيم له حتى أستعين به فى أفلامى. لكننى لم أعثر عليه حتى الآن. أتمنى أن أجد فيلما آخر يليق به مثل فيلم رائحة النجاح اللذيذة. إنه ممثل رائع.

قمة الإثارة (١٩٦٣)

دوريس داى، چيمس جارنر، آرلين فرانسيس، إدوارد أندروز، ريجينالد أوين، زاسو بيتس، إليوت ريد، كارل راينر، چون آلدرمان، وليام براملى، باميلا كوران، روبرت جالاجر، أليكس جيرى، موريس جوسفيلد، بول هارتمان، كيم كاراث، بيرنى كويل، لوسى لانداو، هيدلى ماتينجلى، بيرت ماستن، بريان ناش، آن نيومان، آليس بيرس، هايدن رورك.

لا ترسل لى وردًا (١٩٦٤)

دوريس داى، روك هادسون، تونى راندال، بول ليند، هال مارش، إدوارد أندروز، باتريشا بارى، كلينت ووكر، كلايف كليرك، ديف ويلوك، آلين تاون، هيلين وينستون، كريستين نلسون.

فى الزمن الذى عملت فيه مع يونيڤرسال قدمت معهم فيلم "أربعون رطلا من الأزمة" ثم فيلم "لا ترسل لى وردا" مع دوريس داى وروك هادسون وتونى راندال. ثم جاء فيلم "قمة الإثارة" مع دوريس داى وچيمس جارنر. كان هذا موعده الأول مع دور البطولة. وهذا الزمن كان زمن توقيع العقود. وقعت عقدا مع الاستوديو ولم أفهم مغزى هذه الخطوة. لم أكن على دراية كبيرة بصناعة السينما؛ لهذا عندما اتفقت مع تونى كيرتس على إخراج الفيلم، وقعت مع يونيڤرسال عقدا لمدة سبع سنوات، بما يعنى أننى لا يمكننى العمل مع غيرهم بدون الحصول على موافقتهم. جاءت أفلامى الأربعة التالية كوميدية، لأنهم اعتقدوا أننى موهوب فى الكوميديا، وأملك من الخبرة التى تؤهلنى للعمل مع دوريس داى.

كانت دوريس داى حبيبة قلب المواطنين الأمريكيين. نجمة بلا حدود، لكنها لا تتصور أنها جذابة بشكل كبير. عدد كبير من المصورين تم الاستغناء عنهم، وعدد آخر واجهوا مشاكل ضخمة، والسبب من وجهة نظرى أن دوريس لا تعجب بنفسها بشكل ما.

مستحيل أن أنسى لقاءنا الأول. قلت لها: "هل تعرفين، لو كنت تشعرين بالقلق تجاه الشكل الذى ستظهرين به، عليك أن تتولى هذه المهمة بنفسك. تصممى الإضاءة طبقا لرؤيتك، ولا تدعيهم يؤثرون عليك بأى شكل. ولو كنت قلقة من جهة الإخراج، وقلقة على مصير الفيلم، يجب أن تتولى إخراج الفيلم بنفسك." رمقتنى دوريس وقالت: "ماذا تفعل؟" فأجبتها: "أنا أخبرك بالحقيقة المجردة. لا أعتقد أنك يجب أن تقلقى من هذه الأشياء. أظن أنك يجب أن تركزى قلقك على أدائك التمثيلى. مسئوليتنا نحن إظهارك فى صورة جميلة، تتجلى فى ملامح فاتنة، مثيرة، مشوقة بقدر استطاعتنا. هذه مهنتنا. هذا هو عملى." فقالت: "تعنى أنك لا تريدنى أن ألقى نظرة على المشاهد المصورة." فأجبتها: "لماذا؟ إلا لو أردت التحقق من شيء ما." واستكملت كلماتى: "هيبى، أنا أرفض ذلك، أنا خارج هذا العمل". وجاءت النتيجة مثيرة للغاية. لأول مرة تتخلى دوريس عن مراجعة المشاهد المصورة. لم نواجه أى مشكلات وربطت بيننا علاقة صداقة عظيمة. قضيت وقتا مرحا جدا أثناء إخراج هذه الأفلام. ودفعتنى الظروف لمقابلة كارل راينر والعمل معه على تطوير سيناريو؛ لهذا تحمل هذه الأفلام الأربعة التى قدمتها مع يونيڤرسال أهمية كبيرة بالنسبة لى. لكننى كنت أتوق إلى الخروج من عباءة مخرج الأفلام الكوميدية، وشعرت أننى قدمت أعمالا تجارية بشكل كبير. كل إنسان كان يبحر فى السعادة. كل إنسان وجد النهاية المتفائلة فى آخر الفيلم. كل شيء يبدو عظيما. وبقيت أنا جزءا من نوعية أفلام هوليوود التجارية التى احتلت مكانها فى بدايات الستينيات.

سيطر علىّ بعض الإحباط وقررت أنه ربما من الأفضل العودة إلى التليفزيون؛ لأتعامل مع موضوعات أكثر متعة، وربما أجد متنفسا للتعليق على أحوال المجتمع والحياة التى نقودها إلى آخر هذه الطموحات. لقد رغبت فى الانتقال إلى موضوعات جادة أكثر؛ فخططت للتخلص من عقدى لأنهم لم يرسلوا لى خطابا يمنحنى حق الاختيار. لم أتفوه بكلمة واحدة. كل ما فعلته أننى جلست فى بيتى. انتظرت أسبوعين ثم أرسلت لهم خطابا يفيد بمغادرتهم والانتقال إلى مكان آخر.

الطفل سينسيناتى (١٩٦٥)

ستيف ماكوين، إدوارد جى. روبنسون، آن - مارجريت، كارل مالدين، تيوزداى ويلد، چوان بلوندل، ريب تورن، چاك ويستون، كاب كالوواى، چيف كوريى، تيودور ماركوز، ميلتون سيلزر، كارل سوينسون، إميل چينيست، رون سوبل.

لعب فيلم "الطفل سينسيناتى" معى دور المنقذ لمشاعرى فى هذه المرحلة من مشوارى الفنى، وشارك بالتمثيل فيه ستيف ماكوين وإدوارد روبنسون وچوان بلونديل. قصة مفعمة بالقوة مأخوذة من كتاب. بدأ سام بيكنبا تصوير الفيلم بالأبيض والأسود. الآن وفى هذه الأيام، لماذا يصور الفيلم بالأبيض والأسود؟ هذا ما لم أجد له تفسيرا أبدا، فالمعروف أن ورق الكوتشينة أو ورق اللعب يتضمن أشكال قلوب وأشكال الدنيارى الحمراء، بينما أشكال البستونى والوردة تكتسى باللون الأسود. أعنى كيف ستظهر الفرق بين الجميع إذا كنت ستتحرك فى نطاق الرماديات؟ هذا ما لم أفهمه مطلقا. لم يحدث أننى صورت فيلما بالأبيض والأسود من قبل، ولم تكن لدى رغبة فى ذلك. وجهة نظرى أن اللون يحرك المشاعر. فقد استخدم الرسامون الألوان على مدى قرون طويلة. باستثناء عدد قليل جدا الذين كانوا يرسمون بالأسود والأبيض. حتى فى المسرح كنت أستخدم اللون.

بعد مرور أسبوعين استغنى المنتج مارتى رانسوهوف عن خدمات سام بيكنبا. وجاءنى وكلاء أعمالى وقالوا لى: "إنهم يتساءلون لو تحب استكمال الفيلم." فأجبتهم أنه من المستحيل أن أحل محل مخرج آخر. فقالوا: "إنها ليست مسألة إحلال وإبدال. لقد ذهب سام. لو لم تأخذ مكانه سيبحثون عن شخص آخر." قرأت الكتاب الأصلى وقرأت السيناريو، ثم قابلت شاك إيستمان وتيرى ساوثيرن وضممتهما إلى طاقم عمل الفيلم، وبدأنا معا إعادة كتابة السيناريو من جديد. أوقف المنتجون تصوير الفيلم أسبوعين ليمنحونى الفرصة لإنجاز السيناريو الجديد. سمحوا لى بإعادة اختيار الممثلين. واخترت تيوزداى ويلد وچاك ويستون وكاب كالوواى. أما كارل مالدن فكان موجوداً من البداية. وبعد ثلاثة أسابيع بدأت التصوير.

أردت تصوير الفيلم بالألوان؛ حتى لا يمكنهم الاستعانة بأى مشهد صوره سام. كانت تجربة ممتعة. طلبت من ستيف ماكوين ألا يلقى نظرة على المشاهد المصورة. مرة أخرى كنت مهتما بإحكام السيطرة الإبداعية على المشروع. شعرت أنه أمر مهم جدا بالنسبة للمخرج، فمسألة أن يلقى النجم نظرة على المشاهد المصورة بشكل يومى هذه مسألة صعبة للغاية. وتصورت فى هذه المرحلة أن هذا الإجراء سيؤثر على أدائهم. لكننى بدأت أغير رأيى بعد هذا الفيلم. لقد جمعنى فيلم الطفل سينسيناتى مع هال آشبى، هذا المونتير الشاب الذى عمل مساعدا مع بوب سوانك وليام وايلدر.

فيلم الطفل سينسيناتى عمل مشوق تماما. أعنى أن إخراج فيلم عن ورق اللعب مسألة ليست هينة. إنه ليس فيلم أكشن مثير بصورة مزدحمة. لكنه كما ظللت أكرر على مسامع ستيف وإدوارد چى. روبنسون، كفاح من أجل إثبات القوة بينهما، ما بين الملك والشاب الذى يتحداه، والأسلحة هنا هى ورق اللعب. وكل ما تحاول تحقيقه بالفعل هو إخراج أحشاء الطرف الآخر. لعبة الورق تحمل وجوها كثيرة فى المكسب والخسارة، من هنا أصبحت مشوقة تماما.

شهر كامل ونحن نعانى السجن داخل غرفة فى إم چى إم والسجائر بجانبنا، وأتاح لى هذا الموقف التعرف عن قرب بأشخاص مثل إدوارد چى. روبنسون. فذهبت إليه لأحييه وأعبر له عن احترامى، وأصبحنا من أقرب الأصدقاء.

فيلم الطفل سينسيناتى تجربة عظيمة. إنه أول فيلم شعرت فيه أننى المخرج؛ تدخلت فى عملية الكتابة واختيار الممثلين، إنه فيلمى أنا بشكل أو بآخر.

أذكر أن مارتى رونسوهوف قال لى: "أنا أطالبك باستدعاء العاملين فى الفيلم من نيو أورليانز، ومنع تصوير المشاهد غير الموجودة بالسيناريو. فقلت له: "لو عدت من أورليانز سأذهب منها إلى بيتى. سأترك هذا الفيلم. يجب أن تترك الحرية للمخرج حتى يبدع ويخرج الفيلم داخل حدوده هو، وأنا وعدتك بتنفيذ هذا الفيلم حسب الميزانية الموضوعة." هذا هو كل ما يهمهم. هذا هو كل ما يهم الجميع. كل الاستوديوهات تبدى قلقها على استثماراتها ومسئوليتها كمساهمين. أعرف ذلك. أنا لست مثاليا فى فمى ملعقة من ذهب. أنا رجل كندى منهجى مسئول مسئولية كاملة عما أفعل.

ولماذا لا أستوعب ذلك؟ أنا أتفهم المسئوليات التى تقع على عاتقى. ومع ذلك يجب أن أمتلك حريتى الإبداعية لأعبر عما أريد، وأحكى القصة بالطريقة التى أراها أنا. ولو منعنى أى شخص من حريتى، لو فكر أن يحل محلى فى الرؤية الأخيرة والمونتاج النهائى، سأترك العمل على الفور.

أذكر أننى قمت بعمل المونتاج الثالث لفيلم الطفل سينسيناتى، بعد العرض الخاص الثالث الذى أقمناه لشريحة من الجمهور، وقد حاربت من أجل هذه الخطوة بكل قوة؛ لأننى تلقيت نصيحة من مخرجين قدامى مثل چورچ ستيڤنز تؤكد أن السلطة أمر مهم فى هوليوود. لو امتلك المخرج أى سلطة، يجب عليه التمسك بعمل المونتاج الأخير للفيلم بنفسه. فقبضة السلطة لابد أن تصبح فى يده وليس فى يد الاستوديو؛ لأنه لو تولى الاستوديو المونتاج الأخير، سيتمكنون من تغيير ألوانك، من تغيير قصتك، من تقطيعها إلى شرائط مهلهلة، وهو ما لم تعد له العدة من البداية أبدا. من هنا أدركت أن إحكام الهيمنة الإبداعية أهم بكثير بالنسبة لى من الأموال؛ لهذا سعيت دائما إلى ربح أموال قليلة، مقابل أن تمنحنى من فضلك السلطة الإبداعية المطلقة. وكان هذا الفيلم هو الأول من نوعه الذى مارست فيه هذا النفوذ، ولهذا أعتبره بطتى الصغيرة القبيحة التى أحبها. إنه واحد من أحب أفلامى إلى نفسى، من منطلق ترك الكثير من بصماتى داخل الفيلم. هذا هو فيلم الطفل سينسيناتى.

الروس قادمون! الروس قادمون! (١٩٦٦)

كارل راينر، إيڤا مارى سينت، آلان أركين، بريان كيث، چوناثان ونترز، بول فورد، تيودور بيكل، تيسى أوشيا، چون فيليب لو، بن بلو، أندريا دروم، شيلدون كولينز، جاى ريموند، كليف نورتون، ريتشارد سكول.

عندما انتهيت من فيلم الطفل سينسيناتى، رأت الاستوديوهات وهوليوود والنقاد والجمهور، أننى انتقلت من مجرد مخرج أفلام كوميدية إلى مخرج فيلم يحمل بناء دراميا. ثم تقابلت مع أصحاب شركة ميريش. لقد أنتجت شركة ميريش أفلاما لحساب

يونايتد آرتستس. بعدها قرأت كتابا يسمى "المنفيون خارج الجزيرة". تناول الكتاب مسار غواصة روسية شطحت بعيدا. أرسلت القصة إلى أمريكى منفى يعيش على جزيرة چيرسى، إنه وليام رود، الذى كتب فيلم "خمن مَنْ القادم على العشاء" وفيلم "عالم مجنون، مجنون". وأتصور أن سيناريو فيلم عالم مجنون، مجنون، واحد من أقوى السيناريوهات التى قرأتها. لا أعتقد أنه أعظم فيلم، لكننى أحب السيناريو لأنه تناول الجشع والطمع. والطمع جزء أساسى من الطبيعة الإنسانية. أما مع كتاب "المنفيون خارج الجزيرة"، فقد شعرت أننى يمكننى تقديم شهادة سياسية عن الشيوعية ضد الرأسمالية بدون استخدام أى كلمة من الكلمتين، لأننى لمست مدى إنسانية هذه القصة. صدر الكتاب فى وقت تكتسح فيه البارانويا عقول المواطنين، حيث عانى الناس اضطهادا بسبب أفكارهم اليسارية، بينما تكمن الشيوعية وراء كل حجر. كان كروشيف يطلق حذاءه فى وجه الأمم المتحدة، من هنا حاولت تقديم فيلم يسمى الروس قادمون! الروس قادمون! لم تكن المهمة هينة.

هنا قالت شركة ميريش: "كيف ستحصل على غواصة؟" فالبحرية الأمريكية رفضت إمدادنا بأى شيء. إنهم لا يريدون التورط فى أى شيء؛ لأنهم يقولون إنه فيلم سيخرجه كندى صاحب آراء اشتراكية. وأمدتنى السلطات الكندية بغواصة، لكن الحكومة الأمريكية لم تسمح لها بالوجود إلا على بعد اثنى عشر ميلا من الساحل. كما منحنى الروس غواصة، لكن المؤكد أن مساعدة الروس لا تحتاج إلى تفسير. هنا حاولت استدعاء ممثلين روس ليلعبوا دور الروس.

عندما انتهى وليام رودز من كتابة السيناريو معى، أرسلنى هارولد ميريش إلى نيويورك لمقابلة آرثر كريم. فأخبرت آرثر بضرورة دعمى بمائة وخمسين ألف دولار؛ لأننى مضطر لبناء الغواصة. فى اللحظة التى سمع فيها أن البحرية الأمريكية امتنعت عن التعاون معنا، وأن هناك الكثير من التدخلات فى إخراج هذا الفيلم بسبب المناخ السياسى، وجدته يحتوى المشكلة ويقول: "نورمان، اذهب ونفذ فيلمك وابدأ بناء غواصتك". وبنينا هذه الغواصة الهائلة. تولى روبرت بويل، مصمم الإنتاج؛ بناء هذا الشيء الخارق من مادة ستايروفوم الكيميائية العازلة للحرارة، ومن أسفلها أربعة موتورات كبيرة بقوة

تسعين حصانا. وأبحرنا بها حتى وصلنا إلى ميناء. حصلنا على برج القيادة المعروف فى البوارج البحرية من توينتيث سينشرى فوكس، كما حصلنا على بعض المسدسات. فى أمريكا يمكنك الحصول على مسدسات من أى مكان. ووضعنا فى الغواصة كل المعدات الدقيقة اللازمة لنا.

ساندنى الحظ بالاتفاق مع آلان آركين ليلعب دور البطولة. وضعت آلان مع مترجم فورى للروسية من الأمم المتحدة فى نيويورك. من هنا راح آلان يتحدث الروسية فى الفيلم باللكنة الچورچية؛ لأن الرجل القادم من هيئة الأمم المتحدة كان روسيا من چورچيا. وعندما عرض الفيلم أخيرا فى روسيا، لاقى استحسانا فوق العادة، لأن الكل اعتقد أن آلان ممثل روسى بالفعل. إلى هذا الحد أتقن اللغة الروسية. بينما استعنت بممثلين روس يتحدثون الروسية لتجسيد الشخصيات الباقية. كانت صدمة كبيرة للجمهور حسب اعتقادى، وهم يرون فيلما عن الروس والأمريكان فى هذا الوقت الذى يشهد قمة الحرب الباردة بينهما. كان الفيلم بمثابة انفراجة سياسية. انفراجة لإعادة الوجود سويا. إنها معاناة عبث الصراع الدولى فى وقت تراجع فيه صوت العقل إلى الوراء، ولا أحد يعطيه أذنيه مطلقا. لقد وقع الفيلم على المتفرجين وقع الصدمة وأسقط فى أيديهم.

إنه لا يستطيع استرجاع النسخة

عندما عُرض الفيلم فى واشنطن، جاءنى أميرالاى وقال: "هذا الفيلم خارق. كيف تمكنت من إقناع سلاح الطيران ليتعاون معك ويمنحك طائرتين نفاثتين؟" فأجبته: "لأنهم يعرفون أننى لم أتلق أى معونة من البحرية يا سيدى." وهذه حقيقة. لقد وضح ذلك لجميع السفراء. ضيف الشرف فى هذا اليوم كان نائب الرئيس، هوبرت همفرى. وكان آرثر كريم حاضرا أيضا. لقد أحب الفيلم. لقد أدرك أنه فيلم مهم. بالرغم من أنه فيلم كوميدى، فإنه عمل ساخر أيضا. هذا هو أقصى فيلم استثنائى يمكن عرضه. سألنى السفير الروسى لو كان يمكن إرسال الفيلم إلى السفارة الروسية. وعندما

شاهد الفيلم أرسله إلى السفير الروسى فى المملكة المتحدة. وأرسله إلى السفير الروسى فى باريس، كما أرسله إلى موسكو رأسا. وعرض الفيلم ست مرات فى قصر الكرملين. لكننا لم نتمكن من استرداد نسخة الفيلم.

قبل نحو أسبوع من افتتاح الفيلم فى نيويورك، تلقيت هذه المكالمة الغريبة لأحضر إلى موسكو. كان رئيس يونايتد آرتستس المسئول عن قارة أوروبا يزور موسكو، وقد شاهد الفيلم وسمع الكثير عن الموجات الوافدة من قصر الكرملين. اتجهت إلى لندن. وجاءنى بعض أعضاء السفارة الروسية فى السويت الذى أقيم به. أخذوا منى جواز سفرى الكندى وأعيد إلىّ مرة أخرى بعد ست ساعات مصحوبا بتأشيرة. ركبت الطائرة وطرت إلى موسكو. توجهت إلى مسرح عمال السينما السوفييت، الذى يماثل فى ضخامته راديو سيتى ميوزيك هول. وجدت المكان مكتظا بالجمهور فى كل مكان. بدأ الفيلم بترجمة روسية عبر ميكروفون لكل فصول الفيلم. وفى إحدى اللحظات يبحر الروس نحو بلدة ويهددون المواطنين الأمريكيين جميعا، الذين يستهزئون بهذه المسدسات كلها ويتبادلون النظرات مع بعضهم البعض. وكل ما تستطيع رؤيته الآن فوهات البنادق، ولا أحد يعرف ماذا يفعل. بعدها يسقط طفل من برج الجرس فى الكنيسة، وإذا بكل إنسان يجرى لإنقاذ الطفل. وقد أبدى الروس مساعدات مفيدة لإنقاذ الطفل أيضا. وبالتأكيد ينتهى الفيلم بحماية البلدة للغواصة لتبحر بعيدا فى سلام وأمان.

فى روسيا عندما لا يعجبهم شىء يلجأون إلى إحداث الضجيج. وعندما بدأت المواجهة فكرت بينى وبين نفسى: "أوه، لا، سيعتقدون أنهم سيصبحون هم الأشرار مرة أخرى." وبعد انتهاء الفيلم بدأ الجمهور التصفيق الإيقاعى المتناغم. وعرفت أن قوة الفيلم تنبع من الإدراك الاجتماعى السياسى، وأن الحياة ربما لا تحاكى الفن، وأن الفن ربما يحاكى الحياة، وربما تتوفر فرصة أمامنا هنا لرأب الصدع. بدءا من هذه اللحظة فهمت أن الروس لا يريدون الحرب. إنها مسألة تخص اثنين من الناس امتلأت جوانبهما ببروجاندا وأيديولوجية، بينما الحقيقة لا يلتفت إليها أحد.

مشكلات الهجرة

عندما ركبت الطائرة بعد ثلاثة أيام لأعود إلى نيويورك، كان الأمريكيون قد ضربوا ميناء هابهونج بالقنابل، مما أحدث قدرا أكبر من التباعد والنفور. عندما مررت بالجمارك وقسم الهجرة لأدخل أمريكا، نظر الرجل إلى جواز سفرى وسألنى: "ماذا كنت تفعل فى روسيا؟" فأخبرته أننى تلقيت دعوة لعرض فيلم. فقال.. "أنت مواطن أجنبى غريب." فقلت: "نعم يا سيدى، وهذا هو تصريحى الأخضر." فقال: "أنت شخص غير مرغوب فيه". فقلت: "هذه كلمة فظيعة، غير مرغوب. عما تتحدث؟ عائلتى تقيم فى لوس أنجلوس. وأنا معى تصريحى الأخضر وجواز سفرى". فقال: "أنت لا تحمل تصريح عودة للبلاد، وليس من حقك البقاء خلف الستار الحديدى". فقلت: "أنا لست مواطنا أمريكيا. أنا لا أسافر بجواز سفر أمريكى. لم أكن أعرف هذه المعلومة. لقد أقرت الحكومة الكندية أننى يمكننى الذهاب. أنا متأسف." فقال: "أنت شخص غير مرغوب فيه". ولم يُسمح لى بدخول أمريكا.

جلست هناك مع نفسى فى الساعة الثانية صباحا. ظللت أدق على الزجاج وأنا أسأله: "هل المسئول هنا؟" فأجاب: "أنا لا أهتم بمهنتك. يمكنك ركوب الطائرة التالية العائدة إلى موسكو أو الذهاب إلى مونتريال." وخطر على بالى تقديم ما حدث فى فيلم سينمائى. ووجهت إليه الكلام مرة أخرى: "أريد أن أتصل بواشنطن. أريد أن أتحدث مع نائب رئيس الولايات المتحدة الأمريكية. سأتحدث معه ثم أتركك تكلمه". فقال: "أنت لا تعرف الرقم." فقلت: "لا، أنا أعرف الرقم. أريد أن أتصل بهوبرت هيمفرى، وسأتحدث إليه وأدعك تكلمه. لأنه شاهد هذا الفيلم منذ ثلاثة أسابيع، وأنا أحاول أن أشرح لك أننى تلقيت دعوة لعرض هذا الفيلم، وأنا متأكد أن نائب الرئيس سيتمكن من شرح المشكلة لك." فتراجع الرجل وقال: "أوكى، يمكنك ركوب الطائرة التى تتجه إلى لوس أنجلوس، لكن يجب أن تسلم نفسك إلى مكتب الهجرة يوم الاثنين صباحا." بعد حوالى خمس أو ست سنوات أصبحت أنا إنسانا غير مرغوب

فى وجوده بفعل قوى واشنطن، بما فيها مكتب المباحث الفيدرالية، هل انتقلت للجلوس فى القائمة السوداء وعلىَّ الآن مواجهة مشكلات ضخمة فى التحرك من وإلى أمريكا. لكن هذا الموقف يريك كيف أصبحنا منذ ظهور هذا الفيلم.

اتسمت عملية اختيار الممثلين لهذا الفيلم بالغرابة. أتذكر مقابلتى مع چاك ليمون لأننى كنت أريده أن يلعب دور الكاتب الذى تزوج إيڤا مارى سينت، لكن چاك خذلنى. ففكرت فى صديقى القديم كارل راينر، الكاتب والممثل أيضا. وقد ابتهج بتجسيد هذه الشخصية. لقد أحب السيناريو. إنه عبقرى فى الارتجال. أما آلان آركين فكان يشارك فى أحد عروض برودواى لمايك نيكولز. وقد تململت يونايتد آرتستس من فكرة الاستعانة به لأنه مجهول، وهم يريدون نجما. قمت بعمل اختبار كاميرا للممثل آلان آركين ليلعب دور رجل روسى متخف. فقلت له: "الظاهر أنك تعمل فى فرقة الباليه، بينما الحقيقة أنك تعمل مع المخابرات الروسية، هيا نبدأ الاختبار." واستعرت الاستوديو من سيدنى لوميت، الذى كان يصور فيلما له. وقمت بإجراء الاختبار وعرضته على القائمين على يونايتد آرتستس. وأخيرا وافقوا لكن على مضض أن يلعب آلان هذا الدور. يا إلهى، إنه متألق. إنه واحد من أروع الممثلين الذين عملت معهم.

ثم ذهبت إلى چوناثان وينترز الذى يبدو دائما وكأنه من كوكب آخر. إنه كل شخصية يمكن أن تتخيلها فى هذا الفيلم. يمكنه التنقل من شخصية نحات إلى شخصية حارس الغابة إلى شرطى إلى رجل إطفاء. ومستحيل أن تتنبأ بما سيفعله. المفروض أنه فى لحظة ما بدأ ينقش فوق قطعة من الخشب؛ لأنه يحاول أن يتوقف عن الشراب. فاشترينا له بعض أدوات النقش. لو أردت معرفة مكان چوناثان، عليك أن تتتبع آثار رقاقات الخشب. لقد قام بنحت بيضة مثالية. استغرقت منه حوالى ستة أسابيع، لكنه عرف كيف يبدع هذه البيضة من مكعب الخشب الغليظ. إنهم أغرب مجموعة من الممثلين، وكنا نعيش جميعا معزولين فى بلدة صغيرة ضيقة تسمى فورت براج.

اعتدنا على عرض المشاهد المصورة فى دار عرض البلدة. وهناك لا يمكنك إبقاء الآخرين فى الخارج؛ لهذا دعوت أهل البلدة بالكامل للمشاهدة. ودخل الجميع مع أولادهم ومع كلابهم. وانتظموا فى الحضور يوميا حوالى الساعة الخامسة لمشاهدة اللقطات المصورة من فيلم "الروس قادمون! "الروس قادمون"!، والمؤكد أنهم تحولوا إلى جزء من الفيلم. حقا إنها تجربة سعيدة غريبة، لكننا انتهينا من تصوير الفيلم أخيرا، وكانت فرحة ما بعدها فرحة.

"كانت هذه هى الأيام التى أصيبت فيها أحوال المجتمع بالتشويش على مستوى الثقافة من الناحيتين العنصرية والطبقية. كم كان نورمان شديد الحساسية فى ذلك الوقت. نورمان دائما مفرط الحساسية تجاه هــذه القضايا، ليس فى أمريكا وحدها، بل فى وطنه أيضا".

سيدني بواتييه – ممثل

فى لهيب الليل (١٩٦٧)

سيدنى بواتييه، رود شتايجر، وارير أواتس، لى جرانت، لارى جيتس، چيمس باترسون، وليام شالرت، بيا ريتشاردز، بيتر ويتنى، كيرمت موردوك، لارى دى. مان، مات كلارك، آرثر ماليت، فريد ستيوارت، كوينتن دين.

بعد فيلم الروس قادمون! وتجربتى مع شركة ميريش فى هذا الوقت، وقعت عقدا مع يونايتد آرتستس، وأخبرنى فريدى زينرمان وبيلى وايلدر ووليام وايلر، أننى لو عملت مع يونايتد آرتستس وآرثر كريم، سأتمتع بالحرية الإبداعية إلى الأبد. هؤلاء هم الذين منحونى حق المونتاچ النهائى. وهو ما يعنى عندى تصويتا جماعيا عظيما يكفل لى الثقة. كرست وقتى لصالح الشركة من منطلق هذه الأسباب، لأنهم سمحوا لى بذلك. جاء فيلم "فى لهيب الليل" من رواية صغيرة الحجم تدور عن مخبر أسمر اللون يعمل

ضمن قوات شرطة باسادينا. قرأت الأوراق وقلت لوالتر ميريش: "أحب إخراج هذا الفيلم". فأخبرني أنهم لن يصوروا في مكـــان الأحـــداث لأنهم لا يملكون الأموال الكافية لذلك.

خرج هذا الفيلم من رحم ميزانية قليلة للغاية بسبب طبيعة العمل ذاته. فلديك ممثل أسمر اللون في دور البطولة، وهو أمر مثير للجدل جدا في ذلك الوقت. ففي عام ١٩٦٦، كانت أمريكا تعيش في عزلة عنصرية تامة. وأنا يجب أن أقدم هذا الفيلم. يجب أن أقدمه وهذا يكفي. أقنعت والتر ميريش أنهم لو سمحوا لي بالتصوير في موقع الأحداث، سألتزم بأرقام الميزانية التي رصدوها للعمل تماما أكثر من تصوير الفيلم في خلفية أحد الاستوديوهات بلوس أنجلوس. كان معي سيدني بواتييه، الذي قدم من قبل فيلم زهور السوسن المنتشرة في الحقل. وقررت أن روب شتايجر سيكون الممثل المناسب للعمل معي. كان روب في إيطاليا، فأرسلت إليه السيناريو وتحدثت معه عبر الهاتف. ووافق روب أن يلعب دور المأمور جيليسبي. إذن معي الآن بواتييه وشتايجر. لقد أدركت أن هذا الفيلم يشبه الألعاب النارية؛ لأنه يضم اثنين من الممثلين الأقوياء. واستعنت بمجهودات هاسكل ويكسلر كمدير للتصوير.

ذهبنا إلى بلدة صغيرة تقع في جنوب إلينويس تسمى سبارتا، بالقرب من حدود ميسوري، أقرب ما تكون للامتداد الشمالي لنهر ميسوري. ذلك لأن سيدني بواتييه راح يؤكد طوال الوقت، أنه لن يستطيع التوغل جنوب خط ماسون ديكسون؛ لما شهدته هذه المناطق في أمريكا من عنف رهيب أثناء حرب الكفاح لنيل الحقوق المدنية، التي بلغت قمة المواجهة في ذلك الوقت. كان هذا هو العام الذي التقيت فيه مع بوبي كينيدي في صن ڤالي أو وادي الشمس. واجتمعت عائلاتنا أثناء التزحلق على الجليد. هناك أخبرته أنني سأخرج هذا الفيلم وحكيت له عن الخطوط العريضة للقصة. فقال (وانهمك نورمان جوسون في تقليد كينيدي): "مهم جدا يا نورمان أن تقدم هذا الفيلم. إنه توقيت محكم. أؤكد لك أن اختيار التوقيت هو كل شيء في الحياة، في السياسة، وفي الفن. يجب أن تعرض هذا الفيلم في *هذا العام*". وأرسل لي بوبي تلالا من الروايات والكتب والحوارات التي أجريت مع الشباب المقيم في الولايات الجنوبية.

عندما التحقت بالبحرية وأنا صبى صغير، ناقشت كثيرا موضوع الجنوب المنعزل لأسباب عنصرية. وبصفتى مواطنا كنديا ذاهبا إلى جنوب الولايات المتحدة الأمريكية، عشت لأول مرة تجربة التمييز العنصرى والتعصب بشكل لم أشهده من قبل. لقد صدمت ولم أتمكن من استيعاب الموقف. فهناك جنود أصحاب بشرة سمراء وطيارون وبحارة شاركوا فى الحرب العالمية الثانية، وأنا لا أستطيع أن أفهم هذا الموقف العجيب.. فطالما طلبوا منك الموت فى سبيل بلادك، فلماذا لا تملك الحق فى استخدام المبولة نفسها أو الجلوس فى الأماكن نفسها التى تبيع مشروبات غازية؟ استوطن داخلى إحساس بالنفاق الكامل. لكننى لم أتناساه أبدا وقد جسدت الكثير من هذه الخبرات أثناء تقديم فيلم فى لهيب الليل.

تكلفت ميزانية الفيلم حوالى اثنين ونصف مليون دولار. لم تكن هناك أموال حتى للحصول على كرين. صورنا العديد من اللقطات بالكاميرات المحمولة. وساهمت فى إضافة الكثير من الوزن لمستر شتايجر. مسكين رود. فما إن ينتهى من العشاء، حتى يجدنى أمامه فى الثامنة أو التاسعة بعد الانتهاء من المشاهد المصورة لأقول له: "هيى رود، ماذا أكلت؟ هيا بنا، هيا اجلس وانضم إلينا. احضر قطعة أخرى من كيكة الشيكولاته لمستر شتايجر." ويبدأ جسد شتايجر يكبر. كنت أريده أن يبدو مثل بال كونر. أريده أن يظهر كنموذج تقليدى للمواطن الجنوبى، الذى يسكن بلدة صغيرة، مأمورا بعنق أحمر ممن تشاهدهم فى نشرات الأخبار. خططنا لمناقشة سيدنى فى الذهاب إلى تينيس لتصوير مشاهد جنى القطن. وهى الليلة التى شهدت كما كبيرا من الشاحنات التى تنقل القطن، والمسئولين من أصحاب الرقاب الحمراء يحيطون بالمكان، على حين يضرب الرجال بعنف على الأبواب. اتصلت بسيدنى فى حجرته، وأخبرته أننى أحتفظ بمسدس تحت وسادتى.

كان زمنا صعبا عاشته أمريكا. مرة أخرى عرض الفيلم وتأكدت أن بوبى كينيدى لديه كل الحق، فالتوقيت كان محكما. وهذا هو أغرب ما فى الموضوع. عندما فاز فيلم فى لهيب الليل بجائزة نقاد نيويورك، تلقيت دعوة لأسافر إلى نيويورك لتسلم الجائزة. ومن كان سيقدم الجائزة إلا بوبى كينيدى، السيناتور ممثل نيويورك فى ذلك الوقت.

قدم بوبي لي الجائزة وهمس في أذني: "لقد أخبرتك أنه توقيت محكم يا نورمان." وإذا بالفيلم يُحدث ضجة هائلة في أمريكا وفي كل أنحاء العالم. بالفعل كان أول فيلم يرد فيه رجل أسمر على صفعة رجل أبيض بصفعة مثلها. إن صناعة مثل هذا الفيلم داخل أمريكا حملت الكثير من المعاني عند بشر كثيرين، مما يعلن ليس فقط عن حرية الفنانين، بل عن الشجاعة التي تجسدت عبر السنين على أيدي صناعة السينما. أنا أؤمن أن صناعة السينما قدمت بعض الأفلام التي أثارت جدلا كبيرا. من بين كل الأفلام التي قدمتها، يحتل هذا الفيلم بالذات رقم واحد في قدرته على صدمة المتفرجين. فاز الفيلم بعدد من جوائز الأكاديمية. بكل فروع جوائز الأكاديمية تقريبا، أفضل فيلم، أفضل ممثل، أفضل سيناريست، أفضل مونتير، أفضل مصور، لكن لسوء الحظ لم يفز بجائزة أفضل مخرج. أعتقد أنهم كانوا يطلبون مني الانتظار. سيظل هذا الفيلم من وجهة نظري واحدا من أهم الأفلام الأمريكية إلى الأبد.

غراميات توماس كراون (١٩٦٨)

ستيف ماكوين، فاي دوناواي، بول بورك، جاك ويستون، بيف ماجواير، أديسون بويل، أستريد هيرين، جوردون بنسنت، يافيت كوتو، سيدني آرموس، ريتشارد بال، بيج شيرلي، باتريك هورجان، كارول كوربيت، توم روسكي.

تعرف أن ستيف ماكوين ليس الشخص الهين الذي تعمل معه. تعودت أن أناديه الولد الشقي. كان ستيف يتطلع دائما لوجود أب. لم يكن لديه أب أبدا. وأنا لا أستطيع أن أكون والده. شرحت له رأيي وقلت: "أنا شقيقك الأكبر، شقيقك الأكبر الذي التحق بالكلية. أنت تشعر بالسعادة عندما تصبح وحدك في السيارة. وسأتولى أنا البحث عنك. سأعتني بك." وتقبل ستيف هذا التفسير.

توطدت العلاقة الحميمية بيننا تماما، لكن آه لو ترددت قليلا في أي شيء، آه لو رآك قلقا على شيء، سيصيبه الملل على الفور ويصبح فظا عديم الرحمة. لقد بلغت

رغبته فى لعب الدور درجة مرعبة. وأنا لا أريده أن يبدأ من هذه المرحلة؛ لأن ستيف ماكوين لم يلبس أى رابطة عنق فى أى فيلم. وكنت أرى توماس كراون رجلا أنيقا جدا، خريج دارتماوث. قفزة كبيرة فى حياة ستيف أن يلعب هذه الشخصية المضللة تماما، وفى فيلم غراميات توماس كراون ستجد أسلوبا ينبنى على الإحساس بالرضا والسعادة. هذا هو كراون. هذا هو أسلوب حياته.

بلغ عدد صفحات السيناريو ثمانين صفحة لا غير. هنا يجب القول إن تصوير هاسكل ويكسلر والمونتاج وموسيقى مايكل ليجراند أضفوا على الفيلم بالفعل عبيرا بديعا من العمق. لسبب ما نجح الفيلم نجاحا فائقا فى أوروبا أكثر من نجاحه فى أمريكا. واستخدمنا فى الفيلم أيضا تقنية الشاشة المركبة. هذا الفيلم قفزة فى حياتى من الناحية الفنية.

يعتبر ستيف بالنسبة لى تحديا مستمرا. فى أحد الأيام كنت أحاول التصوير فى الغروب؛ ليظهر هو وفاى دوناواى فى صورة سلويت. ولابد من التصوير فى الساعة السحرية التى تغرب فيها الشمس. وعندما أعددت كل شىء لبدء التصوير سألت: "أين ستيف؟" وكان ستيف هناك داخل سيارته القابعة فى الكثبان منهمكا فى الانشغال بإطاراتها على شاطىء البحر. لأنه، كما تعلم، يحب معاقبة الآلات. هذا هو مصدر متعته. على أى حال لقد جاء متأخرا. وقد غادرت الشمس السماء. فقلت له: "إنها النهاية. دعنا ننسى ما حدث." فتساءل: "ماذا حدث؟" فقلت: "ماذا تعنى بسؤال ماذا حدث؟" واستكملت كلماتى: "عندما احتجتك لم تكن موجودا." ثم وقع نظرى على ريشة واقعة على الأرض. التقطت الريشة وألصقتها بقبعته. كان يضع شريطا لامتصاص العرق. وقلت: "هل تريد أن تضع هذه الريشة؟ يمكنك أن تصبح أنت المتحكم فى كل شىء". وركبت سيارتى وغادرت المكان. أعتقد أنه لم ينس هذا الموقف مهما حدث.

بعد انتهاء الفيلم ركبت الطائرة لأعود إلى بيتى. قبل إقلاع الطائرة بالضبط جاءتنى المضيفة، وقالت لى: "هل أنت مستر چوسون؟" فقلت نعم. فقالت: "عندى لك شىء." وأعطتنى صندوقا. فتحت الصندوق وكان شريط العرق مع ريشة فوقه أرسلهما

إليّ ستيف ماكوين. من سوء الحظ أننا فقدناه فى عمر مبكر. أعتقد أنه فارق الحياة وهو فى الثالثة والثلاثين أو ربما فى الرابعة والثلاثين من عمره. الأيام الأخيرة القليلة التى قابلته فيها قبل وفاته كانت محزنة جدا؛ لأنه لم يعد بمقدور أى شخص أن يفعل أى شىء.

عازف كمان فوق السطح (١٩٧١)

توبول، نورما كرين، ليونارد فريي، مولى بيكون، بول مان، روزاليند هاريس، ميشيل مارش، نيفا سمول، بول ميشيل جليزر، راى لافلوك، إلين إدواردز، كاندى بونشتاين، شيمن روشكين، زفى سكولر.

سأحكى لك قصة مثيرة عن تصوير فيلم "عازف كمان فوق السطح". تلقيت مكالمة تليفونية من آرثر كريم، رئيس يونايتد آرتستس، وسألنى لو كان بإمكانى الحضور إلى نيويورك لإجراء مقابلة دون أن أخبر وكيل أعمالى أو أتحدث مع أى شخص عن ذلك؛ لأن الأمر على قدر كبير من السرية. لم أعرف قصده بالضبط، المهم أننى سافرت إلى نيويورك ووجدت هناك آرثر كريم وبوب بنجامين وآرنولد وديفيد بيكر. وتساءلت: "ما هى الحكاية؟" فأجابوا: "ماذا ستقول لو سألناك عن رغبتك فى إخراج فيلم عازف كمان فوق السطح؟" فقلت فى نفسى أووه، يا إلهى. إنهم يعتقدون مثل معظم الناس أننى يهودى، وأتفهم هذه الديانة والاشتباكات المتضمنة فى هذا الفيلم، والتى تتعلق كلها بطبيعة الحال بالتقاليد والأعراف. لم أعرف ماذا أقول. مشيت ناحية الشباك وألقيت نظرة على طريق ٧. ثم استدرت وثبت نظرى عليهم. الكل فى الانتظار. وقلت: "ماذا تقولون لو أخبرتكم أننى لا علاقة لى باليهودية". شاهدتهم وهم يتساقطون. ثم قال آرثر كريم: "ولماذا تعتقد أننا طلبنا منك إخراج الفيلم؟" نحن لا نبحث عن إنتاج فيلم يخص طريق ٧ ناطق باللهجة الألمانية اليدية لأصحاب الأصول اليهودية. إلى هذا الحد بلغ ذكاء الرجل. فقد غطى نفسه بسرعة.

خصصت الأشهر الستة التالية لدراسة الديانة اليهودية فقط، والتى أعرف عنها الكثير أصلا لأنهم ظلوا ينادوننى بالصبى اليهودى طوال العمر. ذهبت إلى المجر ورومانيا حيث بقايا التجمعات اليهودية على الحدود الروسية. تحدثت معهم عن تصوير الفيلم فى يوغوسلافيا. أردت أن أصور فى بلدة صغيرة فى رومانيا بالقرب من الحدود الروسية، لكن لم يستطيعوا وعدى بأى ضمانات فى هذا الوقت، (ضمانات سياسية). مؤكد أن الروس لم يرغبوا فى تصوير هذا الفيلم على أرضهم، بالرغم من أنهم يعيشون فى ظل روسيا القيصرية منذ عام ١٩١٠، لأنهم لا يريدون إثارة أى مشكلة. ووقع الاختيار النهائى على يوغوسلافيا وصورت فى زغرب وكل هذه القرى الصغيرة، التى تقع الآن تحت وطأة الحرب البوسنية. وأمضيت العامين التاليين من حياتى لإنجاز هذا الفيلم.

امتد زمن عرض الفيلم ما بين ثلاث وأربع ساعات. إنه واحد من آخر الأفلام الطويلة التى عرضت. تولى چون وليامز مهمة الموسيقى بالكامل، وقد جاء إلى لندن فى الفترة التى عشت فيها واحدة من مراحل حياتى الباردة الخالية من السعادة. فقد بلغت حرب ڤيتنام الذروة، وتولى نيكسون الحكم وتقلد ريجان منصب المحافظ. دفعتنى التحقيقات السياسية فى حياتى للوصول إلى لحظة عدم التمسك بأوهام الحلم الأمريكى، وقررت الانتقال مع عائلتى بأكملها إلى أوروبا. واستوطنت لندن طوال الأعوام التسعة التالية. وكنت أملك بيتا فى جبال سويسرا، وقدمت أعمالى التالية فى يوغوسلافيا وألمانيا وإنجلترا وغيرها من الدول.

المسيح نجم النجوم (١٩٧٣)

تيد نيلى، كارل أندرسون، إيڤون إيليمان، بارى دينين، بوب بنجهام، لارى مارشال، چوش موستل، كيرت ياجچيان، بول توماس، باى دوجلاس، روبرت لو بون، چوناثان وين، ثومى والش، ريتشارد مولينير، ديڤيد ديڤر.

تكلف فيلم المسيح نجم النجوم، ثلاثة ونصف مليون دولار. لم يكن أحد على علم بكيفية تنفيذ هذا الفيلم؛ لأنه لم يكن سوى تسجيلات فونوغراف. كتبت السيناريو مع سيناريست إنجليزى يدعى ميلفن براج. من الصعب وصف مشقة هذه المهمة لأنه لا يوجد ديالوج. قدمت له معالجة مثل المعالجات التى تقدم للأوبرا. وظللت أجوب كل الأنحاء مع ميلفن، الذى يترأس الآن برنامج الفنون التليفزيونية فى إنجلترا بشبكة الثيمز، وليس معنا إلا سماعات الأذن وووكمان وحلم بفكرة الفيلم.

شكل هذا الفيلم صدمة مريعة بالنسبة للمشاهدين. عندما تتعمق فى الكتب الدينية الجديدة والقديمة ستجد نفسك فى ورطة. بالرغم من أن فيلم المسيح نجم النجوم، أوبرا تدور عن الخير والشر والجمال، فإنه يتعامل مع الأمور الدينية من بعيد جدا، وقد أحدث هزة فى بعض التجمعات الدينية. أرسل الفاتيكان بعض الأشخاص إلى لندن فى بداية تصويرى للفيلم. وإذا بهم يعجبون به بشدة. وقالوا إنه أعظم لوحة ظهرت منذ العشاء الأخير. فعرفت أننا سنتلقى الدعم من الكنيسة الكاثوليكية. ورحت أعد نفسى لاستقبال هجوم المجتمع اليهودى. لكننى فكرت أننى فى مأمن طالما أننى لا أعلن عداء صريحا تجاه أحد. ولماذا العداء؟ لكن الفيلم تلقى هجوما صاخبا داخل أمريكا. وتعرض معى أندرو لويد ويبر وتيم رايس وآخرون كثيرون إلى هجوم حاد. وصال الفيلم وجال فى الفوز بكل أنواع الجوائز الدولية، وهو تقريبا أكثر أفلامى شعبية. هذا هو العائد الأفضل بالتأكيد؛ لأن ميزانية الفيلم ضئيلة للغاية، وهو أول فيلم أحصل فيه على نسبة من الأرباح. أعتقد أن فيلم المسيح نجم النجوم، كان فرصة لتقديم الأوبرا داخل فيلم، حيث لا يوجد أى شىء إلا الكاميرا والموسيقى وخيالنا. من هذا المنظور أشعر بالفخر الشديد تجاه هذا الفيلم.

لعبة الرولربول (١٩٧٥)

جيمس كان، جون هاوسمان، مود آدامز، جون بيك، موزيس جان، باميلا هنسلى، باربرا ترينثام، جون نورمنجتون، شين ريمر، بيرت كوك، نانسى بلير، ريتشارد لى بارمنتيير، روبرت إيتو، سير رالف ريتشاردسون.

كان فيلم لعبة الرولربول، فرصتى لأدلى بشهادة سياسية. كلما عشت فى أوروبا ونظرت خلفى لألقى نظرة على أمريكا، أصاب بالرعب من شركات القوى الدولية المتعددة والعالمية المتنوعة. لقد أدركت أن محصول أرباح شركة چنرال فودز، المتخصصة فى الأغذية أكبر من إيرادات دولة بلچيكا. وأن شركات إكسون، چنرال موتورز، الخطوط الجوية المتحدة على سبيل الأمثلة القليلة تمثل أهمية أكبر من الحكومة. وعرفت أن رئيس چنرال موتورز أهم بكثير من سيناتور ميتشجان. عندما حدثت المقاطعة العربية، طلب الرئيس كارتر من رؤساء شركات البترول جميعا الحضور إلى واشنطن؛ ليتأكد أن الأسطول الأمريكى لديه مخزون البترول الكافى، وأن سلاح الطيران الأمريكى يمتلك ما يكفيه من البترول والبنزين. فنظروا إليه وقالوا: "لكن سيدى الرئيس نحن المستهدفون بالمقاطعة." فالشركات الضخمة العملاقة، ومعظمها شركات أمريكية، تسحب كل البترول الوارد من الشرق الأوسط.

كانت هذه الشركات أكثر أهمية من الفرد، لأنهم لا يديرون السوق فحسب، لكنهم يمدونها بالبضائع أيضا. ولو تحكموا فى التليفزيون وتوجهات الشعب، فهذا هو السقوط الكبير القادم. أردت محاربة مخزون الشركات. يتناول فيلم لعبة الرولربول، فكرة الفرد أمام العالم المتحد. وقررت أن يكون هذا الفيلم هو الوحيد الذى يدور فى المستقبل، وأنه لن توجد حروب فى المستقبل القريب. سيتلاشى الفقر. ستختفى الحكومات. سيندثر النظام السياسى. بينما ستبقى لعبة الرولربول وحدها.

إنه فيلم غريب فى مفهومه. أثناء انعقاد أوليمبياد ميونيخ أقاموا تراكًا داخليًا للدراجات. فاستعنا بالرجل الذى بنى هذا التراك ليبنى لنا تراكًا آخرًا، حتى نتمكن من التحرك فوقه بأحذية التزلج وبالدراجات البخارية بسرعات ضخمة؛ لنتمكن من ممارسة هذه اللعبة الغريبة العنيفة. هذا هو الفيلم الوحيد الذى طرحت فيه قضية العنف، قضية العنف من أجل تسلية الجموع الحاشدة، وهو ما أتصور أنه فكر فاحش. كنت أريد إحياء سيرك ماكسيموس الشهير فى روما، الذى يرجع تاريخه إلى أكثر من ألفى عام ونصف. يبدو أن المجتمع فى حاجة إلى المشاركة فى تجربة عنيفة. لقد شاهدت ما حدث لفريق الهوكى الأمريكى القومى (إن إتش إل) الذى أعشقه. وفهمت أن متطلبات

شبكة التليفزيون الأمريكية ترحب وتحرض على المزيد من العنف والدماء فوق الثلج. عندما تظهر الدماء فوق الجليد يقف آلاف البشر ويشعرون أنهم شبعوا تماما. هذا هو ما أصابنى بالخوف.

لم يطرح فيلم "لعبة الرولربول" قضية تحكم المجتمع الجمعى المتحد فى العالم، فنحن لدينا وسائل النقل والغذاء والطاقة لكن بدون أنظمة سياسية، وإنما يطرح أيضا قضية العنف من أجل تسلية جموع البشر لملء فجوة الحروب؛ لهذا أعتبره فيلما غير مألوف أبدا. أفضل مقال ظهر عن الفيلم كان بقلم كاتب الرياضة الشهير ريد سميث فى النيويورك تايمز. لقد استوعب قضية الفيلم. معظم الجمهور فى أمريكا شاهد الفيلم وقال: "يااه، أين يمكن أن نلعب هذه اللعبة؟ أين يمكننا الاستمتاع بكل هذه الامتيازات؟ لقد اعتقدوا أنه فيلم عنيف لتسلية الناس. أما الجمهور الأوروبى فقد تفهم كل عناصر الفيلم، لهذا أصبح الفيلم علامة بارزة فى أنحاء أوروبا، واعتبروه واحدا من أهم الأفلام التى قدمتها، كما لاقى الفيلم اهتماما كبيرا من البريطانيين والإسكندناقيين.

اخترت چيمس كان ليلعب الدور؛ لأننى شعرت ببساطة أنه على بعضه أعظم قائد قابلته فى حياتى. إنه فارس يحكم سيطرته على الكائنات المستعصية. قلب لا يعرف الخوف. يحب التواصل باستخدام لغة الجسد. إنه شخص مذهل. تقابلت مع چيمس ووافق على الاشتراك فى الفيلم وبدأنا العمل. أكبر مشكلة واجهتنى هى محاولة منعه عن إيذاء نفسه؛ لأنه أصر على أداء العديد من المشاهد الصعبة بنفسه بدون دوبلير. لكننى شرحت له أن شخصية چوناثان إى، تخوض حربا فردية ضد النظام. إنه دور راق على المستوى الدرامى ومؤثر بكل تأكيد. وواصلنا العمل. أعتقد أننى استعنت بفريق الممثلين المناسب. أذكر منهم سير رالف ريتشاردسون، الذى لعب شخصية حارس معلومات العالم. وقد توافق رالف مع الدور، ومبدأ الاختيار الموفق ينطبق أيضا على چون هاوسمان. أقصد أنه توفرت لى مجموعة من الممثلين الرائعين فى هذا الفيلم. وبلغت أنا القمة من حيث الأسلوب، لأعمل مرة أخرى بدون أى تدخلات. لم أتعذب بسبب تدخلات إبداعية، لكننى كنت أصاب بالذعر كل يوم من قتلى أو إيذائى فى موقع التصوير على يد أحدهم. وقعت حادثة واحدة فقط فى كاليفورنيا قبل بدء التصوير، أثنا تجربة دوبلير تنفيذ فكرة ما وتطويرها. كانت هذه هى الإصابة الوحيدة.

إف. أى. إس. تى (١٩٧٨)

سلفستر ستالون، رود شتايجر، بيتر بويل، ميلندا ديلون، ديفيد هافمان، كيفين كونواى، تونى لو بيانكو، كاسى بيتس، بيتر دونات، جون لين، هنرى ولكوكسون، ريتشارد هيرد، تونى موكوس، جونيور، كين كيرشيفال، إلينا كارام.

يعتقد ستالون أننى واحد من أفضل المخرجين الذين عمل معهم.. هذا تعليق غير عادى من ستالون؛ لأننا لم نتأقلم سويا. فقد استعنت به بعد فيلم "روكى" مباشرة، وقد أصبح بطلا شعبيا أمريكيا. أنت تعرف تأثير الأفلام جيدا. إنها تخلق آلهة وأبطالا. وظللت أعيد وأزيد فى تذكير ستالون، أن قصة فيلم إف. أى. إس. تى (اتحاد سائقى الشاحنات) هنا تدور عن بطله چيمى هوفا. إنها قصة خيانة غايات ومثاليات الحركة العمالية الأمريكية. إنها فرصة لتقديم فيلم عن الاتحادات، عن تحديات الاتحادات للحكومة، عن الرجل العامل ودنيا البيزنس الكبير.

مرة أخرى اتصلت برود شتايجر ليلعب دور السيناتور كينيدى. الحقيقة أن مواجهة الرئيس كنيدى من خلال المدعى العام بوبى مع چيمى هوفا تم التوثيق لها بشكل جيد. مرة أخرى تلقيت تحذيرات تؤكد أنه فيلم لا يفترض تقديمه. ولو صممت على موقفى ربما يثمر ذلك نتائج غير مباشرة. أعتقد أن هذا سبب انسحاب يونيفرسال من الفيلم. لم تتوفر الرغبة الحقيقية لدى آرثر كريم ويونايتد آرتستس لتقديم هذا الفيلم بسبب هذه المردودات السياسية. المؤكد أنه فيلم لا ترغب أمريكا فى مشاهدته. أنا لا أؤمن أن الأمريكان اهتموا حقيقة بالحركة العمالية. لكننى كنت مهتما. مهتم بالفساد وخيانة الأفكار. كنت دائما أتساءل أين چيمى؟

كان ستالون صعب المراس لأنه أراد أن يلعب شخصية روكى مرة أخرى. حاولت أن أشرح له أنها ليست قصة عن روكى. لكننى استخلصت منه أداء طيبا. وقد اختلفنا كثيرا حول نهاية الفيلم؛ لأننى تخلصت منه فى النهاية. وهذه النهاية لم تعجبه بالتأكيد. لقد أراد التطلع ليصبح أحد رموز البطولة والأسطورة. أخبرته أن هذا ليس هو الفيلم

الذى نقدمه. المحتمل أن يكون چيمى هوفا فى مكان ما تحت أحد مداخل نيوچيرسى، لا أعرف، لكنه اختفى. يجب أن ينتهى الفيلم بهذه الطريقة. لم تكن علاقتنا سهلة، لكننى أظن أنه قدم أداء جيدا جدا. إنه فيلم أتباهى به. لكن يجب أن أعترف أن توقيته لم يكن مناسبا.

...والعدالة للجميع (١٩٧٩)

آل باتشينو، چاك واردن، چون فورسيث، لى ستراسبرج، چيفرى تامبور، كريستين لاتى، سام ليڤين، روبرت كريستيان، توماس چى. ويتس، لارى بريجمان، دومينيك شيانيز، كريج تى. نلسون، ڤيكتور آرنولد، ڤنسنت بيك، مايكل جورين.

أعتقد أنك سينتابك القلق والهواجس وأنت تنقب عن أفكار تصلح للأفلام؛ لأن الفكرة وراء الفيلم هى التى تستهوينى. بمعنى أننى سارد للقصة. هذا هو أنا بكل بساطة. مع ضرورة وجود بعض العمق فى القصة. لماذا تحكى القصة؟ وددت فى فيلم... والعدالة للجميع، مهاجمة النظام القضائى. أردت اختبار تلك الخطوة. فكرت فى وضع فكرة مساومة الاعتراف أو عدم الاعتراف بالذنب تحت الاختبار. هذا القلق الذى سرى داخل أمريكا عن الفوز. أين هى العدالة؟ هل هناك عدالة تفصيل مخصصة للأغنياء، وأخرى مخصصة للفقراء، وعدالة لأصحاب البشرة السمراء، وعدالة لأصحاب البشرة البيضاء؟ صممت على تقديم فيلم عن النظام القضائى ومشاكله. إنها قصة محام يكتشف أنه لن يستطيع الدفا ع عن شخص مذنب، وأنه يريد أن يقول الحقيقة. بالتأكيد يعتبر هذا الفيلم متفجرا بقدر اهتمامه بالنظام القضائى. وانفتح على رأسى هجوم اتحاد القضاة. إلا أن أداء "آل باتشينو" فى الفيلم جاء عبقريا بحق. أنت تعرف أنه يحتفظ داخله بشحنة كبيرة من الغضب. إنه يشبه الوحش الطليق. حتى تظن أنه خارج نطاق السيطرة، لكنه فى النهاية ممثل. يخضع للسيطرة التامة. أتصور أنه كان مدهشا فى هذا الفيلم.

قصة جندى (١٩٨٤)

هوارد إى. رولنز چونيور، أدولف سيزار، آرت إيڤانز، ديڤيد آلان جرير، ديڤيد هاريس، دينيس ليبسكومب، لارى رايلى، روبرت تاونسند، دينزل واشنطن، وليام آلين يانج، باتى لابيل، ونجز هاوزر، سكوت بولين، چون هانكوك، تريى ويلسون.

ربما يكون فيلم قصة جندى، من أكثر الأفلام التى أفتخر بإخراجها؛ لأنه ببساطة فيلم أعادنى مرة أخرى إلى الخمسينيات. لقد رجع بى إلى الحرب العالمية الثانية، بالتحديد فى فترة الأربعينيات، مما سمح لى بمناقشة قضية أمريكا المنعزلة العنصرية. لهذا أعتبره واحدا من أفلامي المفضلة؛ لأنه يحكي قصة من وجهة نظر أصحاب البشرة السمراء. أعتقد أن مسرحية (تشارلز فولر) بديعة بكل المقاييس.

كان من الصعب جدا العثور على استوديو لإنتاج هذا الفيلم؛ لأننى لا يمكننى أن أشرح لهم إحساسى بنجاح هذا الفيلم تجاريا. لكننى أحسست أنه فيلم يجبرنى على إخراجه؛ لهذا عرضت أن أخرجه بلا مقابل. أثناء مقابلتنا فى كولومبيا مال فرانك برايس إلى الأمام، وقال: "ستخرج الفيلم بلا مقابل؟" فقلت: "نعم يا سيدى، أظنك لن تمانع لو حصلت على قدر ضئيل جدا جدا من الأرباح، هذا فى حالة ذهاب أى شخص لمشاهدته؟ ربما يمكننى استعادة أجرى مرة أخرى." فقال: "بناء على هذا التعهد سأمنحك خمسة ملايين دولار لإنتاج الفيلم. اذهب ونفذ الفيلم بدون أى نجوم. ابدأ فى المشروع." ومرة أخرى ترى شجاعة لا تتوفر فى نظام هوليوود، مما سمح لى بإخراج فيلم عن حقبة فى التاريخ الأمريكى، ربما لم يتطرق إليها أحد من قبل، لكننى عدت مرة ثانية لتقديم فيلم فى توقيت صحيح.

احتضن الجمهور من أصحاب البشرة السمراء هذا الفيلم بطول أمريكا وعرضها، لأنها كانت قصتهم من عدة جوانب. استطاع الشباب أصحاب البشرة السمراء استيعاب ما رواه لهم أجدادهم وأعمامهم عن أمريكا التى كانت، وأن عليك أن تستمر وتدافع عن بلدك، ومع ذلك لا يُسمح لك بتولى منصب القيادة طالما أنت من أصحاب البشرة السمراء. أعتقد أنه فيلم مفعم بالقوة. كم أنا فخور بهذا الفيلم.

الراهبة آجنيس فى خدمة الله (١٩٨٥)

چين فوندا، آن بانكروفت، ميج تيلى، آن بيتونياك، ونستون ريكيرت، جراتين چيليناس، جاى هوفمان، جابرييل أركاند، فرانسوا فوتشر، چاك تورانجو، چانين فلويت، ديبورا جروفر، ميشيل چورچ، سامانثا لانجيفين، چاكلين بليس.

عندما أردت إخراج فيلم "الراهبة آجنيس فى خدمة الله"، طلب منى رئيس كولومبيا بيكتشرز، أن أحكى قصة الفيلم. فأخبرته أنها قصة كفاح ما بين المنطق ومذهب الكاثوليكية. إنه صراع ما بين قوتين، وقد جاءت آجنيس فى الوسط بينهما، إنها فتاة وديعة ساقتها الظروف إلى ذلك. لو تأملت هذا الفيلم من وجهة النظر هذه، ستجده يتناول أمورا يسلكها البشر بشكل يومي. نعم بشكل يومي. وأنا متأكد أنه مهما كانت ديانتك، فأنت تتساءل عن المسلمات. مهما كانت درجة إيمانك. على الجانب الآخر أمامك المنطق الفرويدى، الذى يؤكد أنه لا وجود لأى سلطة مطلقة على الكون. وأننا مجرد حيوانات، حيوانات ارتقت من حياة الحيوانات. وفى النهاية تختفى الحياة وتغلق الدائرة أبوابها. هنا على الجانب الآخر ترى سيدة تؤمن بالمعجزات. كانت فرصة فريدة بالنسبة لى لطرح هذ الفكرة للمناقشة.

استعنت بالمصور سڤين نكقست؛ لأنه تفهم قضية الفيلم. فقد كان مصدر الكثير من الإلهام وراء أعمال إنجمار برجمان. جاء فريق الممثلين مثاليا. چين فوندا وتمثيل الجانب المنطقى بأقدام واثقة تقف على أرض صلبة، وآن بانكروفت وتمثيل الجانب الكاثوليكي والتى أرادت لعب دور رئيسة الراهبات من كل قلبها، وتأتى بينهما الفتاة الوديعة ميج تيلى. أعنى أنها منتهى البراءة، منتهى خلاصة البراءة. حصلت ميج على ترشيح لجائزة الأكاديمية. كان يجب أن تفوز بها.

كان فيلماً غريباً صغيراً. صورناه كله فى كويبيك وأونتاريو فى كندا. مرة أخرى لقد أدهش الفيلم الجمهور وانتسب إلى شركة كولومبيا.

ضوء القمر (١٩٨٧)

شير، نيكولاس كيج، ڤنسنت جاردينيا، أوليمبيا دوكاكيس، دانى آيلو، چولى بوڤاسو، چون ماهانى، لويس جاس، فيودور شاليابن، چونيور، آنيتا چيليت، ندا دسبوتوڤتش، چوى جريفاسى، چينا دى آنچيليس، روبين بارليت، هيلين هانفت.

چون شانلى، مؤلف مسرحى مقيم فى نيويورك. وقد كتب فيلما واحدا فقط بعنوان "خمسة أركان". النص المسرحى الأصلى لفيلم ضوء القمر، يحمل عنوان العروس والذئب. يبدو من الاسم أنه فيلم رعب. تتبعت أعماله لأن چون يكتب عن العائلات الكاثوليكية والعلاقات داخل العائلة. ورأيت أن السيناريو الذى كتبه تميز بالروعة. يحمل غلافه مجموعة كبيرة من بقع تساقط القهوة على الورق. عندما يقع فى يدك سيناريو مغطى غلافه بمجموعة من بقع القهوة، تعرف أنه عمل يصلح للتنفيذ.

ذهبت للقاء شانلى فى نيويورك وقال: "تريد إخراج هذا السيناريو؟" فقلت: "نعم"، فقال: "قدم أوراق اعتمادك." فشرحت له ما أريد عمله. إنها عائلة إيطالية تقيم فى بروكلين، وفضفضت له بشعورى تجاه القضية التى يقوم عليها هذا الفيلم. وأضفت: "أنت رجل مسرح ولست كاتب سيناريو سينمائى. ممكن نجلس ونتعاون معا فى هذا العمل؟" فجاء إلى كندا وقضينا وقتا طويلا فى مزرعتى لإدخال العديد من التغييرات، حتى أطلقنا على الفيلم اسم "ضوء القمر". وشرحت له كيف يؤثر القمر على حياتنا. كيف يستخدمه الكتاب والشعراء رمزا رومانسيا على مدى ثلاثة أو أربعة آلاف عام. وحالفنى الحظ لأضم إلى فريق العمل أشخاصا، مثل ڤينى جاردينيا وأوليمبيا دوكاكيس وبالتأكيد دانى آيلو وشير.

ذهبت إلى شير وتكلمت معها. وقلت لها: "أنتِ اختيارى الأول. ولو وافقت على بطولة هذا الفيلم سنستكمله." فسألتنى: "وما هى قصة الفيلم؟ أنا لا أفهمه. لقد تلقيت عرضا آخر لتمثيل فيلم يسمى "الحكم". أو ما شابه، فقلت لها: "أعدك أن تنتهى من هذا الفيلم فى اثنى عشر أسبوعا". طوال اللقاء وشير تراقبنى وتسألنى: "مَنْ هى اختيارك الثانى"؟

أعتقد أن شير هى الاختيار المثالى، وهو واحد من أفلامها شديدة الرومانسية، لأننى فى زمنى كنت أتعامل مع الرومانسية الخالصة، آخر أنفاسى الرومانسية اللاهثة. لهذا اعتبرت فيلم "ضوء القمر" لحظة أسطورية رومانسية لأتواصل مع عالم أظنه شاعريا غنائيا. عشت وقتا طويلا مع الإيطاليين أتنفس جو العائلة، وقوة العائلة التى تعد البنية الأساسية للمجتمع الإيطالى وللدين هناك. إنه فيلم تآلفت معه كثيرا. لكننى لم أؤمن أبدا، مثلما فعلت فى فيلم قصة جندى أو فى عدد من أفلامى، أن الناس ستحتضن هذا الفيلم كما حدث. وكما يقول بوبى كينيدى: "إنه توقيت محكم". بالفعل كان توقيتا محكما لتقديم فيلم رومانسى فى هذه المرحلة من حياتنا. وقد قاد الفيلم مسار جوائز الأكاديمية فى هذا العام.

يبدو أن هذا الفيلم عالمى فى رؤيته. بعد تسع سنوات عشتها فى أوروبا استوعبت أن الأفلام لا حدود لها. إنها ليست أمريكية، ولا بريطانية، ولا ألمانية، ولا فرنسية، بل هى أفلام عالمية بحق. عندما تشاهد فيلم "ضوء القمر" فى إسبانيا تجده مذهلا. لأسباب ما بدت النسخة الإسبانية أفضل من النسخة الإنجليزية. لا أعرف السبب. هناك ميزة ما، لكن اختيار فريق الممثلين كان دقيقا. ظهرت النسخة الإيطالية بشكل جيد، بينما لم تعجبنى النسخة الفرنسية على الإطلاق. إنه فيلم تواصل مع الأوروبيين فى أنحاء العالم بشكل مختلف. فهو يدور عن عائلة. يدور عنا نحن، إنه فيلم يتعامل مع الناس بغض النظر عن الجنسية.

"الحقيقة أنك مع نورمان دائما ما تعرف أين تقف. لا توجد مشاكل تحيط بالعمل. لو تشعر باحتياجك فعل شىء ونفذته بالفعل على مسئوليتك، سيسمح لك بتجربته. حدث فريد أن تجد مخرجا يثق بالناس الذين يستعين بهم. فأنت فى نظره لست مجرد واحد من القطيع. أنت جزء مشتبك داخل هذا العمل".

ووبى جولدبرج – ممثلة

بوجاس (١٩٩٦)

ووبى جولدبرج، چيرارد ديبارديو، هالى چويل أوسمنت، أندريا مارتن، نانسى تراڤيس، دنيس ميرسير، أوت لمبر، شيريل لى رالف، باربرا هاملتون، آل واكسمان، إليزابيث ماربر، فيونا ريد، كيڤين چاكسون، ريتشارد بورتنو، مو چافنى.

كلما تقدم بى العمر أعتقد أننى أتوصل إلى أفكار عشتها على مدى سنوات. أخبرتك من قبل أننى عندما كنت طفلا، قضيت وقتا طويلا مع أصدقاء خياليين من بنات أفكارى. عندما يوشك الطفل على إتمام عامه السابع أو الثامن، لا نمل من التأكيد له أن كل ما يراه وكل من يتكلم معه ليس حقيقيا. يطرح فيلم "بوجاس" قصة صبى صغير فقد والدته ويعانى الوحدة فى العالم، وعندما يتفاعل مع صديقه الخيالى، أتمكن هنا من دخول عالمه وعلاقته مع صديقه الخيالى. تمنحنى هذه القصة فرصة استكشاف أمور لم أناقشها فى أى فيلم من قبل. إذن نحن نتكلم هنا عن ساحر أوز. نتكلم عن عالم غير حقيقى، عالم الخيال، عالم أحلام اليقظة.

لم يحدث أننى تجولت فى أنحاء أمريكا. لقد قطعت بالطائرة آلاف الأميال. لكن الحقيقة أننى لم أسافر فى أنحاء بلدى كندا. اشتريت سيارة وقابلت الكاتب آلڤين سارجنت فى بافالو، نيويورك، وقدنا السيارة ناحية لوس أنچلوس مثلما فعل ثيلما ولويز فى الفيلم الذى يحمل اسمهما. كنا نعمل كل يوم على هذه القصة، وبمرور الوقت وصلنا لاس ڤيجاس، وفكرنا أننا أنجزنا منها الكثير.

تحمل لاس ڤيجاس عندى دائما جاذبية غريبة. إنها تشبه البرتقالة المنسحقة فى قلب الصحراء. تتعامل مع الطمع وأشياء لا يمكن البوح بها. مكان مقتطع من الفضاء. لا يوجد هنا شيء حقيقى. أمر غريب. وكأنها مصنع للأحلام. غايتها عندك هى الذهاب إليها وضياع أموالك، بعدها تصبح مدينة واقعية جدا. فالفكرة الكامنة خلفها قبيحة بما يكفى.

انتهينا فى هذا السيناريو إلى وجود صبى صغير يعيش فى لاس ڤيجاس، يمتلك هو تأثيرا ساحرا، وهميا، فهو يؤمن أن ما تراه ليس بالضرورة أن يكون حقيقيا. نتتبع قصته لنرى كيف أرسل والدته الروحية إلى نيويورك، نيوچيرسى. هذه الأم الروحية هى ووبى جولدبرج. فوالدته كانت تحت رعاية عائلة أخرى نشأت فى بيت آخر. وإذا به يبدع بالتدريج صديقا خياليا فرنسى الجنسية، لأن والده البديل فى لاس ڤيجاس ساحر يسمى مسيو أنطوان. تكلمت مع چيرارد ديبارديو ليلعب دور الصديق الخيالى بوجاس[1].

قطعنا نصف الطريق فى تصوير الفيلم، وبدأنا نبعد بعيدا من العالم الواقعى إلى العالم اللاواقعى، وهو الأمر الذى دفعنا جميعا إلى الجنون. رؤية هذا التحول عملية ممتعة للغاية. لم أصدق أن هناك أى شخص سيأتى لمشاهدة الفيلم. هناك الكثير من حياتى داخل هذا الفيلم. الكثير من طفولتى. إنه فيلم شخصى جدا.

ووبى جولدبرج أكثر ممثلة مبهجة يمكن أن تعمل معها. أبدا لم أجد ممثلة تدعم عملية سرد الحكاية بهذا الشكل. أعتقد أن هذا يرجع إلى حقيقة بداية حياتها فى المسرح، وحدها، على خشبة مسرح رئيسى وتحكم قبضتها على القصة بأكملها. فلديها قدرة بديعة على الخروج من جلدها واستيعاب القصة التى نحكيها. چيرارد ديبارديو واحد من أفضل الممثلين الموهوبين الأقوياء الذين عملت معهم. إنه طفل. يمتلئ أداؤه بالدهشة والخيال. كانت أمامى مشكلة اختيار ولد صغير يلعب دور البطولة، وكم كنت محظوظا بالعثور عليه، حيث يتمتع بموهبة استثنائية من وجة نظرى. سنرى نتيجة هذا الفيلم.

---

(١) ملحوظة: أجرى هذا الحوار فى تورونتو بكندا أثناء تصوير فيلم بوجاس.

ماذا يحمل المستقبل لنورمان چوسون ؟

لا أحد يعلم أى مصير ينتظرنى أو ينتظر أيا منا. أما الآن فيخبئ لى المستقبل ما إذا كنت سأنتهى من هذا الفيلم اللعين أبدا! هل يمكن أن أعبر هذا الفيلم دون الانهيار بدنيا وعقليا؟ أثناء إخراج هذا الفيلم تمر عليك لحظة تتساقط فيها أحلامك على جانب الطريق، وتسيطر عليك رغبة للانتهاء منه بأى طريقة. إنه أشبه بالقتال داخل الحرب.

أعتقد أن المستقبل يخبئ لى وقتا أقضيه فى المركز الكندى للدراسات السينمائية المتقدمة، الذى يعد قرينا لمعهد الفيلم الأمريكى فى الولايات المتحدة. لقد أسسته منذ تسع سنوات، وهو الآن يقدم مخرجين من الشباب. تمت دعوة فيلمين من أفلام المعهد إلى مهرجان كان السينمائى الدولى، وسعدت جدا بما تم إنجازه فى تسع سنوات. أتمنى قضاء أوقات أطول فى المستقبل هناك لتقديم مخرجين شباب للغد. مخرجون يمتلكون الأحلام والشجاعة والرغبة والالتزام، مخرجون يتخبطون فى طريقهم بين طرقات هذا البيزنس المرتبك.

أنا أعيش فى مزرعة. كنت دائما أرغب فى العيش فى المزرعة. فكل أسلافى من المزارعين. يبدو أننى حصلت على أفضل ما فى العالمين. فزت بمزرعتى فى كندا. وحصلت على بيت صغير فى ماليبو. وعندى شقة فى نيويورك. ماذا يمكن أن يطلب الإنسان أكثر من ذلك؟

أنا أنوب فى غرام الإخراج السينمائى الذى يتربع على قمة اهتماماتى. الأوقات المظلمة فى حياتى هى التى أعيشها بين الأفلام. ربما تكون أسوأ فترة فى حياتى هى التى سبقت رحيلى عن أمريكا عام ١٩٧٠، عندما شعرت أن النظام السياسى تخلى عنى. لقد مررت بفترة من الوهم العظيم؛ لأننى آمنت أننى خسرت كل معركة حاولت خوضها. واعتقدت أن كل ما آمنت به تراجع أمام التحديات وتعرض للهزيمة.

لهذا أعتقد أنها كانت فترة سيئة فى حياتى. أظن أن الذهاب إلى أوروبا وإخراج ستة أو سبعة أفلام هناك منحانى منظوراً مختلفاً. هنا أدركت أننى مازلت أشعر بالتفاؤل، ويمكننى الحفاظ على مثاليتى والعثور على هذا الصبى داخل نفسى، لأننا عندما نخاف من ممارسة الطفولة ويضيع إيماننا بالحق، عندما نبتعد عن الأفعال الصحيحة، فنحن إذا نقف فى قلب الخطر. فأنا كفنان قلق من فرضية فقدان هذه الأشياء، من اختفاء روحى المرحة. لو تلقيت هزيمة فى معتقداتى، سأخسر كل شىء. أنا لا أنزعج من الرفض والنبذ. فقد تم رفضى ونبذى من قبل.

لو لم يحقق الفيلم نجاحا ولم يشاهده أى إنسان، سيكون أسوأ ما فى الموضوع قول بعض الناس إنك أهدرت عاما ونصف من حياتك. فنحن نختزن أفلاما كثيرة داخلنا. فالفيلم يعيش إلى الأبد، وهذا ما يضفى عليه الأهمية. إذا ابتعدنا عن الحديث عن أطفالى، سنجد أن هذه الأفلام هى كل ما سأتركه من بعدى.

فيلموجرافيا المخرج

أربعون رطلا من الأزمة (١٩٦٣).

قمة الإثارة (١٩٦٣).

لا ترسل لى ورودا (١٩٦٤).

الطفل سينسيناتى (١٩٦٥)

فن الحب (١٩٦٥).

الروس قادمون! الروس قادمون! (١٩٦٦).

فى لهيب الليل (١٩٦٧).

غراميات توماس كراون (١٩٦٨).

بمرح، بمرح (١٩٦٩).

عازف كمان فوق السطح (١٩٧١).

المسيح نجم النجوم (١٩٧٣).

لعبة الرولربول (١٩٧٥).

إف. أى. إس. تى (١٩٧٨).

..والعدالة للجميع (١٩٧٩).

أفضل أصدقاء (١٩٨٢).

قصة جندى (١٩٨٤).

الراهبة آجنيس فى خدمة الله (١٩٨٥)

ضوء القمر (١٩٨٧).

فى الوطن (١٩٨٩).

أموال ناس آخرين (١٩٩١).

أنت وحدك (١٩٩٤).

بوجاس (١٩٩٦).

لازاروس والإعصار (١٩٩٩).

جـــــوائز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

جائزة إرفنج چى. تالبرج التذكارية، ١٩٩٩.

ضوء القمر، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٨٨.

ضوء القمر، أفضل فيلم (بالاشتراك مع باتريك چى. بالمر، ترشيح)، ١٩٨٨.

قصة جندى، أفضل فيلم، (بالاشتراك مع باتريك چى. بالمر ورونالد إل. سكويرى، ترشيح)، ١٩٨٥.

عازف كمان فوق السطح، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٧٢.

عازف كمان فوق السطح، أفضل فيلم (ترشيح)، ١٩٧٢.

فى لهيب الليل، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٦٨.

الروس قادمون! الروس قادمون!، أفضل فيلم (ترشيح)، ١٩٦٦.

مهرجان برلين السينمائى الدولى

ضوء القمر، أفضل مخرج، ١٩٨٨.

جوائز الأكاديمية البريطانية

فى لهيب الليل، جائزة الأمم المتحدة، ١٩٦٨.

فى لهيب الليل، جائزة الأكاديمية البريطانية (ترشيح)، ١٩٦٨.

الروس قادمون! الروس قادمون!، جائزة الأمم المتحدة (ترشيح)، ١٩٦٧.

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

عازف كمان فوق السطح، أفضل مخرج – فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٧٢.

فى لهيب الليل، أفضل فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٦٨.

فى عام ١٩٨٢، قلد الحاكم العام ممثل الملكة فى أوتاوا مستر چوسون وسام كندا وهو أعلى وسام مدنى فى كندا.

(٨)

أفلام چون كاربنتر

ولد چون كاربنتر فى كارثدج، نيويورك، فى السادس عشر من شهر يناير من عام ١٩٤٨. درس فى جامعة ويسترن كنتاكى، ومدرسة يو إس سى السينمائية فى لوس أنچلوس. أثناء دراسته هناك بدأ العمل فى فيلم بعث برونكو بيلى، الذى فاز بجائزة الأكاديمية لأفضل فيلم قصير (بمشاركة ممثلين حقيقيين).

إنه سينمائى قوى ومخرج هاو منذ الطفولة، حصل المنتج والسيناريست والمخرج چون كاربنتر على دورات دراسية فى السينما بجامعة ساوثيرن كاليفورنيا، حيث أبدع فيلم خيال علمى ساخرا بعنوان "النجم المظلم" مع دان أوبانون زميله فى الدراسة. استخدم بعض وسائل الدعم الاقتصادية مثل كرة الشاطئ (لتلعب دور "كائن فضائى")، وصينية الفطير (لتمثيل "نظام دعم الحياة")، وقد كان فيلم النجم المظلم جميلا مجنونا بما يكفى ليغازل اهتماما موزعا. مع ارتفاع ميزانية الفيلم لتصل إلى ستين ألف دولار، دخل الفيلم سريعا ريبرتوار الأفلام التى تحصد هوس المعجبين. يعتبر فيلم "هجوم على الوحدة ١٣" أول أعماله التى اندرجت داخل الاتجاه السينمائى السائد، وهو اقتباس معترف به من فيلم ريو براڤو لهوارد هوكس، الذى غاص داخل منطقة مدنية معاصرة. وأثبت فيلمه التالى "عيد القديسين" أنه طفرة ناجحة فاقت أكثر أحلامه جموحا، إنه عمل جميل البناء حاد نجح فى تأسيس توجه الثناء والإجلال عمليا، لتصبح كل أعمال كاربنتر هى عشق الشباب الصغير.

ارتدى چون كاربنتر قبعات المخرج والمؤلف الموسيقى والسيناريست والممثل والمنتج والمونتير أيضا. وهو ما دفعه ليكون مخرجا خبيرا فى كل أركان العمل.

فى حواره الذى أجراه عام ١٩٩٦، مع مجلة رابطة المخرجين قال عن الإخراج: "أشعر بالسعادة عند الانتهاء من الفيلم. فأنت قد حققت شيئا لم تتح الفرصة لمعظم سكان الأرض أن يحققوا مثله. نسبة الأفلام التى تحرك المتفرجين فعليا ضئيلة جدا جدا. كلما تنجح فى استثارة المتفرجين ليترك الفيلم آثاره عليهم أيضا، كلما تدرك أنك حققت إنجازا حقيقيا".

"المخرجون العظماء يمتلكون رؤية. رؤية دقيقة محددة. فهم لا يخرجون مشاهد حركة روتينية. ولا يتلخص كل عملهم فى مجرد إدخال الناس وإخراجهم من المشاهد. إنهم لا يخبرونهم بما يريدون رؤيته. إن لديهم رؤية. يحتفظون بالفيلم داخل رؤوسهم. لا يمكن لشخص آخر تقديم الفيلم بهذه الطريقة. لو استخدمنا مصطلحات التقدير سنجد أن هذا هو أكثر ما يعجبنى فى چون كمخرج".

كيرت راسل - ممثل

الحوار

نشأت فى ظروف متفردة. كان والداى من شمال نيويورك. عمل والدى أستاذا للموسيقى. نال درجة الدكتوراه فى مدرسة إيستمان للموسيقى فى روشستر، وشغل وظيفة فى كلية حكومية صغيرة فى كنتاكى. فانتقلنا من الشمال إلى الجنوب، واتجهنا مباشرة نحو قلب المنطقة الدينية المحافظة.

كبرت فى بيت خشبى صورة طبق الأصل من البيت الذى تربى وولد فيه أبراهام لنكولن. نشأت فى بيت صغير من الخشب فوق الأراضى المحيطة بالمتحف، وهى نوع من البيئة السحرية الغريبة للغاية. يجب أن تفهم أن والدىّ من الليبراليين الشماليين، ونحن هنا فى قلب المنطقة الدينية المحافظة. وهو ما زرع داخلى إحساسا عظيما بالعزلة. بالنسبة لى لم تكن الرؤية واضحة فيما يحدث لهؤلاء الأشخاص، وما يحدث فى المجتمع المحيط الذى نعيش فيه لأنه يحفل بعنصرية مخيفة، أعنى مخيفة طبقا لما شهدته تلك الأيام. عنصرية ضخمة. كان هذا قبل ظهور أى حركة حقوق مدنية فى الخمسينيات. يا له من موقف شاذ للغاية.

أعتقد أن أول مرة عرفت فيها أننى أريد أن أصبح مخرجا كانت فى عام ١٩٥٦، عندما شاهدت فيلم الكوكب الممنوع. وقتها كان عمرى ثمانية أعوام. لقد تمتع الفيلم بمستوى جيد بالفعل دفعنى لأقول: "أيا كان ما يفعله المخرج، أريد أن أكون مخرجا. يبدو لى أنها مهنة جيدة. الحقيقة أننى أحب أن أكون مخرجا".

أعطانى والدى كاميرا سينما ٨ مم الخاصة به، وبدأت فى مكان ما إخراج أفلام مع أصدقائى. حقا لا أريد مناقشة هذه الأفلام، لأنها كانت سيئة تماما، ومع ذلك تعلمت شيئا. تعلمت تصوير المشهد. المهم أننى فى تلك الأيام كنت أمتلك كاميرا ٨ مم، وأوجهها ناحية الممثل. يظهر الممثل وينظر إلى شىء خارج نطاق الشاشة. ثم أستدير أنا وأوجه الكاميرا ناحية ما كان ينظر إليه. بعدها أستدير عائدا للممثل وألتقط رد فعله. وعلى حين فجأة منحنى والدى جهازا للمونتاج. واكتشفت أن بمقدورى تصوير

المشهد بالكامل منذ لحظة ظهور الممثل وتوجيه نظره خارج حدود الشاشة، ثم رد فعله، بعدها تمكنت من الالتفاف لتصوير ما رآه. والحقيقة أنه لا يفترض أن يقبع هذا الشيء في المكان نفسه. وكانت هذه خطوة لتباشير ميلاد الوعي داخلي.

في عام ١٩٦٨، قال لي والدي: "اسمع، يجب أن تتخذ قرارا. ماذا تريد أن تفعل بحياتك. فإما أن تبقى هنا في كنتاكي أو تفعل شيئا محددا." هنا تملكتني الرغبة في تجربة طريق الأفلام. كنت عضوا في فريق روك آند رول، مستمتعا بوقتي كل الاستمتاع. ربحنا أموالا كثيرة. حققنا نجاحات مبهرة. وكانت طريقة عظيمة للقاء الفتيات. لكن يبدو أن هذا ليس الاختيار المناسب للعمل. وكان والدي لطيفا معي بما يكفي ليرسلني إلى مدرسة سينما. كان ذلك في زمن الانفجار العظيم في السينما.

لا تسعفني الكلمات لأفتح باب الحكي عن معنى ذهابي إلى مدرسة يو إس سي في عام ١٩٦٨. فهذا هو العام الذي تلى وجود جورج لوكاس و جون ميليوس هناك. من بين المحاضرين المخرجين الذين جاءوا ليتحدثوا معنا، هوارد هوكس وجون فورد وأورسون ويلز ورومان بولانسكي وروبرت وايز. كل هؤلاء المخرجين الأمريكيين الكلاسيكيين العظماء كانوا أساتذتي.

كما كان برنامج الإنتاج بمدرسة يو إس سي خارقا للعادة في هذا الوقت. قالوا لنا من البداية، انتبهوا جيدا، أنتم هنا لإخراج أفلام وهذه مدرسة فن. إنها ليست مجرد مدرسة تدريب، يجب أن تتعلموا كل شيء. يجب أن تتعلموا الكاميرا، تتعلموا الصوت، تتعلموا المونتاج. يجب أن تتعلموا عرض الأفلام أيضا. أما هدفكم الأساسي فهو إخراج أفلام تخصكم. لا يهم لو كتبها شخص آخر، لا يهم موضوع الفيلم، فقط يجب أن يصبح فيلمك أنت. هذه هي أسس التدريبات التي تشربتها.

في عامي ١٩٦٩ و١٩٧٠، وصلت إلى ورشة الإنتاج النهائية. اجتمعنا سويا وقررنا تقديم فيلم من أفلام هوليوود المألوفة بما يفوق نوعية أفلام الطلاب النمطية، أي الأفلام التجريبية التي كانت تقدم طوال الوقت. وانتهينا إلى تأليف قصة تسمى "بعث برونكو بيلي". صورنا الفيلم بالأبيض والأسود وأنفقنا عليه كل ما نملك. وأثمر الفيلم الفوز بجائزة الأكاديمية لأفضل فيلم قصير في عام ١٩٧٠.

لكنها الحقيقة تجربة مريرة إلى حد ما؛ لأن المدرسة فى هذا الوقت كانت تمتلك نظام توزيع، كفل لهم حق توزيع الأفلام والربح من ورائها. لقد وضعنا كل ما نملك فى فيلم برونكو بيلى، لكن لا يحق لنا المشاركة فى أى ربح حققه الفيلم. لقد صادروا الفيلم بشكل ما. أذكر أن رئيس القسم جاء ومعه جائزة الأكاديمية فى حقيبة بنية اللون، وقد سمح لى بإلقاء نظرة عليها. لقد أغدق عليهم الفيلم أموالا كبيرة على مدى سنوات، أما أنا فقد أصبحت كائنا غاضبا جدا.

النجم المظلم (١٩٧٣)

بريان ناريل، كال كونيهولم، درى باهيش، دان أوبانون، چو ساندرز، مايكل شو، مايلز واتكنز.

أخرجت فيلم النجم المظلم، الذى بدأ كفيلم من أفلام الطلبة، ثم تحول إلى فيلم روائى طويل. استغرق الفيلم منى أربع سنوات لتقديمه مع دان أوبانون، زميلى الذى يستكمل مشواره الآن ككاتب سيناريو. عندما انتهينا من فيلم النجم المظلم، أطلق المسئولون عنه تصريحا يقول: "هذا فيلمنا. نحن نريده." فقلت: "اثبتوا أنه فيلمكم. أنا لم أوقع أى شىء يفيد بأنه فيلمكم. لقد أنفقت عليه من مالى. والنيجاتيف ملكى". وكان هذا ما حدث بالحرف.

أكبر ذكرياتى عن فيلم النجم المظلم، أننا وقعنا مع منتج وموزع يدعى چاك هاريس، الذى منحنا أموالا لاستكمال الفيلم. وقد عُرض الفيلم بدور العرض فى لوس أنچلوس عرضًا كبيرًا منتشرًا، وكأنه فيلم حقيقى. لكننى أستدعى مشاعر الرعب داخلى التى تولدت من قراءتى أول مقال سيئ عنى فى مجلة ڤارايتى. كان مقالا غير متوقع على الإطلاق. لقد ظننت أن الفيلم سيظهر فى الأسواق وأنهم سيحجزون لى ليموزين ويقولون: "مستر كاربنتر، نريدك على المسرح". وهذا ما لم يحدث.

هجوم على الوحدة ١٣ (١٩٧٦)

أوستن ستوكر، داروين چوستون، لورى زيمر، مارتن ويست، تونى بورتن، تشارلز سايفرز، نانسى لوميس، نانسى كايز، بيتر برونى، چون چى. فوكس، مارك روس، آلان كوس، هنرى براندون، كيم ريتشاردز، فرانك دابلداى، جيلبرت دى لا بينا.

بعد فيلم النجم المظلم، لم أحصل على أى فرصة عمل. بدأت أكتب سيناريوهات ونجحت فى بيع معالجة سينمائية، ثم كتبت سيناريو سلمته إلى چون بيترز، بعنوان عيون لاورا مارز، مأخوذا من فكرتى أنا. منحتنى هذه الميزة بعض الحرية المالية. كما جذبت اهتمام مستثمر فى فيلادلفيا أراد استثمار بعض من أمواله فى فيلم روائى من تأليفي وإخراجي. كان هذا هو فيلم "هجوم على الوحدة ١٣".

فكرت فى تقديم فيلم أكشن قليل الميزانية قائم على ظاهرة اجتماعية، لكننى اقتبست فكرته من واحد من أحب الأفلام القديمة إلى نفسى، هو فيلم ريو براڤو، إخراج هوارد هوكس وبطولة چون وين ودين مارتن. فالأبطال هم الذين دخلوا السجن، أما الأشرار فبقوا بالخارج.

صورنا الفيلم فى خمسة وعشرين يوما بكاميرا باناڤيچن (شاشة عريضة). توليت بنفسى مهمتى المونتاچ والموسيقى. ومرة أخرى عرض الفيلم كحقيقة واقعة فى دور العرض. ومرة أخرى عندما ظهرت المقالات، وجدتها مقالات سيئة مدمرة. لقد أطلقوا عليّ كل أنواع الأسماء التى تتخيلها. وتساءلت: ماذا يجرى هنا؟ لماذا لا تُقدر الناس أعمالى؟

والاستثناء الوحيد كان سفرى بالفيلم إلى إنجلترا حيث شاهدته يعرض فى معهد الفيلم البريطانى، وكانت المفاجأة إعلانهم أنه فيلم عظيم. وهناك نلت شهرة بينهم كمخرج جديد شاب، ثم سبقتنى هذه الشهرة بشكل ما قبل عودتى إلى الولايات المتحدة. من هنا بدأت ترتسم ملامح مشوارى الفنى إلى حد ما.

عندما أفكر فى الخطوط العريضة للقصص أركز على الحفاظ على تشويق الناس أو إصابتهم بالفزع. فكلنا نخاف من الشىء نفسه. الخوف من الموت، الخوف من فقدان مَنْ نحبهم، الخوف من المجهول، الخوف من المستقبل. نحن جميعا نعانى من هذه الكوابيس. الخوف الشديد والتشويق شعوران عامان داخل البشر. الدق داخل هذه المخاوف بالمنهج العقلى ليس صعبا. لكن كيف تفعل ذلك حتى يستجيب الجمهور له؟ هذا هو منبت براعة الفنان التى تنبع معظمها من الغريزة والموهبة.

لقد استقيت الإحساس بالعزلة الذى حاصرنى كطفل نشأ فى منزل خشبى يطل على هذا العالم الغريب، واستفدت من رؤيتى لنوعية العالم الخطير. هكذا رأيت مركز الشرطة يقع تحت الحصار فى فيلم هجوم على الوحدة ١٣، بينما تقف الوحدة معزولة وهى تطل على هذا العالم الغريب. لقد طرحت أفكار العزلة من قبل. إنها فكرة تصاحبنى باستمرار. ترجع جذورها إلى طفولتى. أما الأحداث الأخرى فكلها من وحى خيالى.

استخدمت فى فيلم "هجوم على الوحدة ١٣" بناء فيلم "ريو براڤو" بشكل أساسى. أردت الإشارة إلى ذلك لأى شخص مهتم؛ لهذا استخدمت اسم چون تى. تشانس بدلا من اسمى الحقيقى فى التترات. وچون تى. تشانس هو اسم الشخصية التى لعبها چون وين فى فيلم ريو براڤو. وكأنه إعلان منى أن هذا هو العمل الذى أقوم به. إننى أقدم فيلما قليل الميزانية لهوارد هوك مع بعض الإضافات التى قمت بها هنا وهناك، ومع ذلك يظل فيلم هجوم على الوحدة ١٣ يدين بالفضل فى أصوله لفيلم ريو براڤو.

أحدهم يراقبنى! (١٩٧٨، فيلم تليفزيونى)

لورين هاتون، ديڤيد بيرنى، أدريان باربو، تشارلز سايفرز، جرينجر هاينز، لين لاسر، چون ماهون، چيمس مورتو، چى. چاى سوندرز، مايكل لورانس، چورچ سكاف، روبرت فالين، روبرت سنيڤلى، چين لو بوڤيير، چيمس مكالباين.

فى عام ١٩٧٧، ظهر مقال فى الصحيفة عن سيدة تعرضت إلى مطاردة من رجل يسكن فى شقة فى العمارة المقابلة لبيتها. هذا الرجل كان عنده تليسكوب. وبدأ فى إرهابها، ومراقبتها فى كل حركاتها. فكرت أن هذا الحدث يمكن أن يكون فيلما ممتعا فى إبداعه. ربما يذكرنا هذا الحدث بأطياف من فيلم النافذة الخلفية لهيتشكوك. عقدت اتفاقا مع وارنر بروس؛ لتطوير الفكرة وتقديم هذا الفيلم. كتبت السيناريو وقرر قسم السينما فى وارنر أن السيناريو ليس على المستوى المطلوب. وقالوا إنه ربما يمكننا تقديمه إلى التليفزيون، وهذا هو ما حدث.

اسم القصة الأصلى كان "العمارة الضخمة"، لكنهم بدلوه باسم "أحدهم يراقبنى"! لعب بطولة الفيلم لورين هاتون وأدريان باربو وديفيد بيرنى. ضم هذا الفيلم فريقا عظيما من الممثلين والعاملين خلف الكاميرا، وقضينا وقتا عظيما فى إبداعه. لا أعتقد أن الفيلم حقق نجاحا كبيرا، وللأسف لم يعرض أبدا فى دور العرض بالخارج، لكننى أعتقد أنه فيلم جيد إلى حد ما.

لم يكن الإخراج للتليفزيون أفضل أهدافى فى الحياة؛ لأنك هناك لا تتحكم فى الوقت. يجب أن تعمل بسرعة شديدة، ولابد أن ينقطع العرض بإذاعة الإعلانات، وأنت لا حيلة لك فيما يحدث. إنها مسألة تجارية. أمر محزن للغاية. ليست هذه هى الطريقة التى تحبها لعرض أعمالك.

"أدين بالفضل لجون كاربنتر الذى منحنى فرصة بدء مشوارى السينمائى. أعنى أن هذا ليس محل نقاش. أنت لا تعرف أبدا ما كان سيحدث لو لم يمنحنى أحدهم الفرصة. لن أنسى أبدا ما حييت لحظة استقبالى هذه المكالمة التليفونية لأنضم إلى هذا العمل".

چيمى لى كيرتس - ممثلة

عيد القديسين (١٩٧٨)

دونالد بليزنس، چيمى لى كيرتس، نانسى لوميس، بى. چى. سولز، تشارلز سايفرز، كايل ريتشاردز، بريان أندروز، چون مايكل جراهام، نانسى ستيفنز، آرثر ماليت، مايكى يابلانز، برينت لو بيدچ، آدم هولاندر، روبرت فالين، تونى موران.

تكونت فكرة فيلم "عيد القديسين" بشكل سريع جدا؛ فالأموال متوفرة. عرض المنتج إروين يابلانز فيلم "هجوم على الوحدة ١٢" فى دور العرض، ثم جاءنى وسألنى لو كنت أحب إخراج فيلم رعب بميزانية تبلغ ثلاثمائة ألف دولار. وأخبرنى أن عنده هذه الفكرة عن جليسات الأطفال اللائى يطاردهن قاتل. كان يريد أن يطلق على الفيلم اسم "قتلة جليسات الأطفال". فأخبرته أننى سأقبل بشرط أن يمنحنى حصة فى الأرباح. فوافق هو وجلست ديبورا هيل معى لكتابة السيناريو. بعدها اتصل بى إروين أثناء عملنا ليقترح إطلاق الصراع الدرامى ليلة عيد القديسين. وقال لى: "لماذا لا نطلق على الفيلم اسم عيد القديسين؟".

ظل فيلم "عيد القديسين" من أنجح الأفلام المستقلة لفترة من الزمن؛ لأنه تكلف مبلغا قليلا للغاية وحقق مكاسب هائلة. أعتقد أن هذا كله يرجع لأسلوب الفيلم. لقد جعل الناس تصرخ. كان أول فيلم رعب منذ وقت طويل يشبه وسائل التزحلق فوق المنحنيات الخطرة فى الملاهى. آخر فيلم ظهر من هذه النوعية كان سايكو. ينتمى فيلم عيد القديسين بشكل جوهرى إلى أفلام الطراز القديم الجيدة القائمة على بيت مسكون. هناك شىء بغيض يكمن فى هذا البيت المظلم، بينما هؤلاء المساكين يتمشون ولا يأخذون فى بالهم. وأطلق هذا الفيلم شرارة أفلام الرعب الدموية التى يعشقها المراهقون، والتى قلدت أسلوب فيلم عيد القديسين بطرق متعددة، لكنها استخدمت الدماء بشكل متطرف. بينما وقعت كل مشاهد العنف فى فيلم عيد القديسين خارج الشاشة. فأنت لا ترى أى شىء يحدث فعليا أبدا. بمعنى أن تخيلك لما يحدث هو الذى يسبب لك الخوف.

بدأنا تصوير فيلم عيد القديسين والميزانية المرصودة لنا ثلاثمائة وعشرون ألف دولار. عمل معنا دونالد بليزنس لمدة خمسة أيام كاملة. أما الاستعانة بمجهودات چيمى لى كيرتس فكانت فكرة ديبورا هيل، وهى التى تمثل صدى ترديديا للمثلة چانيت ليى، بطلة فيلم سايكو.

يقع شارع أورانچ جروف، الذى استخدمناه بشكل أساسى فى تصوير فيلم عيد القديسين، يمين شارع صانسيت مباشرة. وهناك يقف الآن واحد من أكبر محلات كنتاكى فرايد تشيكن على جانب الشارع، والذى لم يكن له وجود أساسا أثناء تصوير الفيلم.

الشىء الغريب فى هذه الأفلام أنه عندما يلتفت الناس ويلقون نظرة إلى الوراء عليها، فهم يرونها بعيون يملؤها العطف أكثر مقارنة بالنظرة التى استقبلوا بها الفيلم عند عرضه سابقا. لقد نال فيلم "عيد القديسين" حظه من المقالات البغيضة. مجموعة من المقالات الشنيعة التى حطت من قدر الفيلم، وأطلقت عليه اسم الإخفاق التام والخدعة، مؤكدين أنه ليس مخيفا. لكن الجمهور سيقبل عليه وسيحقق أرباحا. حتى ظهر مقال فى جريدة فيلدچ ڤويس، وبدأت حملة الهجوم ترتد إلى جحورها. لقد اعتبروا فيلم عيد القديسين أكثر من مجرد عمل جيد، لقد أطلقوا عليه فيلم الفتح الجديد. وفجأة أعادت المقالات تقييم الفيلم على مستوى الدولة بأكملها. لقد اعتقدوا تماما أنه كان دائما هذا الفيلم العزيز على قلوبهم. أما قبل الآن فقد هاجمتنى فكرة أننى ربما أحتاج للعثور على مهنة أخرى أعيش منها.

هناك الكثير من القصص الأسطورية التى تصاحب بعض الأفلام. وإليك هذه القصة الحقيقية التى حدثت بالفعل. فكرنا بيننا وبين أنفسنا وتساءلنا: أى نوع من الأقنعة سيضعها القاتل. كانت أقرب الأفكار، الاستعانة بقناع بهلوان غريب. لكن الفكرة لم تكن مقنعة. فقد قام السيناريو على وجود قناع يبدو مثل الملامح الشاحبة للإنسان. فذهب مصمم الإنتاج تومى لى والاس إلى محل السحر لبيرت ويلر، واختار قناعا كاملا يغطى الرأس وهو الذى استخدمه وليام شاتنر فى فيلم رحلة نجم أو ستار تريك.

إنه قناع كابتن كيرك. ثم أحدث قطعا أكبر فى مكان العينين، ورش القناع بالكامل ليدهنه باللون الأبيض ولبسه. قناع رهيب بمعنى الكلمة؛ لهذا أعتقد أننى أدين بالفضل فى كل هذا النجاح إلى شاتنر.

كانت جيمى لى كيرتس آخر الممثلين الذين وقعوا على عقود مع استوديوهات يونيڤرسال، فأصبحت جيمى الإضافة التى منحتها يونيڤرسال لتنضم إلى مجموعتنا. وقتها كانت جيمى فى التاسعة عشرة من عمرها، مجرد طفلة صغيرة. وهو ما ينطبق على جيمى وبى. جى. سولز ونانسى لوميس. كانت هؤلاء الفتيات ممثلات رائعات.

يكمن السر التقنى لإخراج فيلم عيد القديسين فى حديثى مع الممثلين من وراء الكاميرا ومناقشتهم فى كل شىء. فى المشهد الأخير راحت جيمى تكافح كى لا تفلت منها الضحكات وتقطع المشهد؛ لأننى كنت أتفوه بكلمات قبيحة من وراء الكاميرا. على سبيل المثال: "أطعنى يا ابن العاهرة" وكلمات أخرى لا أستطيع ذكرها هنا. لكننى كنت أتكلم معهم عن كل شىء مثلما كان يحدث تقريبا فى الفيلم الصامت. إلا أن جيمى ممثلة رهيبة. لقد ارتقت لمستوى الفيلم وعبرت حدوده أيضا.

عندما ظهر اقتراح ظهور جزء ثان لفيلم عيد القديسين، وافقت عليه تماشيا مع اعتبارات البيزنس. أعنى أنه عندما يوجد شركاء يهددونك أنهم سيقاضوك لو لم تسمح لهم بعمل جزء ثان، ستجد نفسك فى موقف غير مريح. أنا لم أمنع أحدا من حصد الأموال. لكن بما أنهم سيقدمون جزءا ثانيا فى كل الأحوال، فقد فكرت أننى يجب أن أضيف شيئا لهذا الفيلم. لكننى لم أشعر كمخرج أن هناك ما يمكن أن يقال أكثر مما قيل فى هذه القصة. لم أكن أريد إعادة الفيلم نفسه مرة أخرى، وهذا هو ما يريد أن يراه الجمهور بشكل أساسى. إنه الفيلم نفسه يتكرر مرة ومرة ومرات. فكرت بينى وبين نفسى أن هذا هو الطريق لنسيان النجاح الذى تحقق. بالرغم من أننى أفكر الآن فى فكرتين أو ثلاث تصلح كأفكار طيبة للجزء الثانى من عيد القديسين.

إلڤيس (١٩٧٩، فيلم تليفزيونى)

كيرت راسل، شيلى وينترز، بينج راسل، روبرت جراى (الثانى)، سيزون هابلى، بات هينجل، ميلودى أندرسون، إد بيجلى، چونيور، چيمس كاننج، دنيس كريستوفر، تشارلز سايفرز، بيتر هويز، ليز لانوم، إليوت ستريت، راندى جراى.

لم يكن فيلم عيد القديسين قد عرض بعد، ومع ذلك فقد طاف به وكلاء أعمالى فى عروض خاصة حول البلدة ليحصلوا لى على عمل. اتصل بى أحدهم وقال إن هناك فيلما تليفزيونيا رفضه كل مخرجي البلدة. فقلت: "عظيم، فى تقديرى أنكم ترسلونه لى لهذا السبب." واتضح أنها قصة إلڤيس بريسلى من بداية مشواره حتى عام ١٩٦٩.

دأب ديك كلارك والمنتجون فى البحث عن مخرج بمنتهى اليأس والإحباط، حتى شاهدوا فيلم عيد القديسين كنموذج لكل أعمالى التى قدمتها. وفكروا أن قيامى بمهمة وضع موسيقى الفيلم، يعنى أننى أفهم فى الموسيقى، وربما أتفهم شخص إلڤيس بالتبعية، وهو الذى لم أستوعبه من قبل. ومع ذلك قبلت المهمة مهما كانت النتائج.

عندما بدأت العمل فى فيلم إلڤيس، كان أمامى اختياران لمن سيلعب دور إلڤيس. الأول رجل يشبه إلڤيس بريسلى إلى حد التطابق. إنه دوبلير لكن لديه القدرة على التمثيل مثل هذه الآلة الكاتبة. إذن النتيجة صفر! لاشىء!

ثم شاهدت شريطا لكيرت راسل. لم تكن لدى أدنى فكرة من هو كيرت راسل. فأنا لم أشاهد أفلام ديزنى فى حياتى. ها هو الرجل صاحب الآذان العملاقة الخالى من شعر الرأس. فى يوم من الأيام زارنى راسل فى المكتب فقلت: "أهذا هو الرجل الذى سيلعب دور إلڤيس؟" رمقته بعينىَّ ولم أعد أدرى كيف سأصوره وهو يجسد شخصية إلڤيس. إنه لا يشبه إلڤيس. فقلت لكيرت: "لو كنت تظن أن بمقدورك لعب هذا الدور، أعتقد أننى سأقوم بإخراج الفيلم".

واتضح فيما بعد أنه ممثل مذهل بكل المقاييس. لقد جسّد شخصية إلڤيس على أرض الواقع بالصوت والصورة. كل هذا لأن كيرت وُلِدَ موهوبا فى التقليد بطبيعته.

فهو يقدر على تقليدى. لا يستعصى عليه تقليد أى شخص. لقد جاءت محاكاته واقعية بدرجة لا يصدقها عقل. إنه شخص خارج حدود المألوف. إنه يستوطن داخل أى شخصية يلعبها. والشيء الغريب فى كيرت أنه لا يعير هذه المسألة اهتماما كبيرا. لا يتعذب بها مطلقا. إنه لا يمنح الشخصية أكثر من خمس ثوانى فى تفكيره ثم يجسدها على الفور. لقد ولد كيرت ليكون ممثلا. هكذا انضم إلى فريق العمل ورُشح عن الفيلم إلى جائزة إيمى. وكانت تجربة عظيمة لأقصى درجة.

إن فيلم "إلفيس" هو لحظة التعميد وإرساء دعائم وجودى كمخرج. فأنا لم أخض تجربة مثلها من قبل. كان أمامنا ثلاثون يوما لتصوير فيلم تليفزيونى يستغرق زمن عرضه ثلاث ساعات متضمنا ثمانى وثمانين منطقة حوار، ومائة وخمسين موقعا للتصوير، كل هذا بغرض تقديم فيلم تاريخى تجرى أحداثه منذ الخمسينيات حتى الستينيات. صورنا فى ناشفيل وأماكن أخرى فى لوس أنجلوس. كل ما يمكننى أن أقوله لك إننى لم أعمل بجدية بالغة طوال حياتى. لم أكن أعرف أنها ستكون مهنة شرسة بهذا الشكل. لم أعرف مدى قسوة مهنة الإخراج. كان هذا هو معسكر بداية العمل.

الضباب (١٩٨٠)

أدريان باربو، چيمى لى كيرتس، چانيت ليى، چون هاوسمان، توم أتكنز، چيمس كاننج، تشارلز سايفرز، نانسى لوميس، تاى ميتشل، هال هلبروك، چون إف. چوف، چورچ [باك] فلاور، ريچينا والدون، چيم هاينى، دارو إيجوس.

فيلم الضباب، هو ثانى الأفلام السينمائية بعد فيلم عيد القديسين. اتفقت ديبورا هيل وأنا مع شركة أفلام أفكر إيمباسى على تقديم فيلمين معهم، وكان هذا هو الفيلم الأول معهم. هى فكرة طرقت لى عندما كنت فى إنجلترا أقود سيارتى حول ستونهينج. كنت بصحبة ديبورا فى إجازة ونظرنا حولنا ورأينا هذا الضباب الزاحف قادما، وكأنه مشهد فى فيلم سينمائى. أعتقد أن فيلم الضباب جاء متأثرا بالفعل بفيلم قديم شاهدته وأنا صغير يسمى "العين الزاحفة".

جاء فيلم عيد القديسين بسيطا مرحا، بينما فيلم الضباب فظيعا عنيفا تماما. إن قصة العفريت تعد صعبة للغاية؛ لأن توجيه المتفرجين لتصديق وجود أشباح مهمة أصعب بكثير من توجيههم لتصديق ملاحقة رجل لك بسكين. هذه هى المهمة الرئيسية. لقد كلفنا الجزء الخاص بالشبح مشقة هائلة.

فيلم الضباب هو أول فيلم أصوره طبقا لترتيب السيناريو، ثم قمت بالمونتاچ والمكساچ، ثم شاهدت الفيلم والتفت إلىَّ شركائى وقلت لهم: "إنه فيلم فاشل"؛ لهذا قمنا بإعادة تصوير عشرين أو ثلاثين دقيقة قبل عرض الفيلم بشهر ونصف، وأعدنا عمل المونتاچ والموسيقى من جديد، حتى عُرضت نسخة الفيلم التى تراها الآن. كل ما يمكننى قوله إننى تعلمت درس العمر لتمييز الفوارق بين التصنيفات المختلفة للأفلام. فأنت تواجه مع فيلم الفانتازيا صعوبات أكثر مما تواجهها مع الفيلم الواقعى. فالأفلام الواقعية سهلة للغاية. إنها تعتمد على الممثل. فليس من الصعب توجيه أناس يجلسون فى غرفة. أما المشقة الحقيقية فهى إخراج كائنات يعرف الجمهور أنها غير موجودة. وبمجرد معرفة الجمهور بهذه الحقيقة، فهذا يعنى عدم وجود أشباح على تلك السفينة العائمة خارج الميناء. وعليك أن تبذل مجهودا عشرة أضعاف الأفلام الأخرى. كل ما يمكننى قوله عن فيلم الضباب إننى لم أبخل عليه بأى جهد مطلقا.

الهروب من نيويورك (١٩٨١)

كيرت راسل، لى ڤان كليف، إرنست بروجنين، دونالد بليزنس، إيزاك هايس، سيزون هوبلى، هارى دين ستانتون، أدريان باربو، توم أتكنز، تشارلز سايفرز، چو أنجر، فرانك دابلداى، چون ستروبل، چون كوذران، چونيور، جاريت بيرجفيلد.

بعدما عرضنا فيلم الضباب تبقى لى فيلم أقدمه مع شركة أفلام آڤكو إيمباسى حسب تعاقدى معهم. بدأت أكتب فيلما بعنوان "تجربة فيلادلفيا"، وهى حكاية شعبية شهيرة عن الحرب العالمية الثانية، وتجربتها الخفية فى ترسانة بحرية حيث تختفى

السفن. قدمت من قبل فيلما عظيما مقسما إلى فصلين، لكننى لم أصادف من قبل فيلما مقسما إلى ثلاثة فصول. فأنا لا أستطيع أن أضع له نهاية. أراد روب راينى، رئيس شركة أفلام آفكر إيمباسى أن أتعاون معه فى فيلم آخر، فسألنى عما يمكن أن أقدمه. فإذا بى أغطس فى الأعماق وأفاجئه بسيناريو كتبته أثناء دراستى السينمائية يسمى الهروب من نيويورك. هنا قال بوب: "عظيم، هيا بنا إلى العمل".

قصة فيلم الهروب من نيويورك، هى قصة هذا البطل الشرير، الذى يكلف بمهمة إنقاذ رئيس الولايات المتحدة الأمريكية الذى تم احتجازه داخل مدينة نيويورك. فى هذا الفيلم أصبحت جزيرة مانهاتن السجن الذى يحظى بقمة الإجراءات الأمنية. إنها أخطر وأسوأ مكان فى الكون.

أول قرار اتخذناه هو عدم إمكانية التصوير فى نيويورك؛ لأنه لم يكن هناك طريقة للحصول على شكل المدينة التى حلمت بها. فكرنا فى استخدام مساحات خلفيات الاستوديو. ثم راح أحدهم يستكشف سانت لويس، ميسورى. وقد عاشت سانت ميسورى حريقا رهيبا فى السبعينيات أتت على قلب المدينة بالكامل. أعنى أن أحشاءها قد غادرت مكانها وغطاها اللون الأسود تماما. فى هذا الوقت كانت المدينة تعانى أزمة شجعتهم على إمدادنا بأى شىء احتجنا إليه مهما كان. والسبيل الوحيد لتقديم هذا الفيلم هو اللجوء إلى سانت لويس، التى وقفت لتمثل دور مدينة نيويورك.

لم تعد لدينا أموال تكفى إبداع المؤثرات الخاصة. فذهبنا إلى روجر كورمان بقسم المؤثرات الخاصة بشركة نيو وورلد. كان چيم كاميرون يعمل هناك، ورسم لنا چيم خريطة صغيرة، وأبدعت لنا الشركة عملا خارقا من المؤثرات بتكلفة ضعيفة للغاية. أعتقد أن مجموع مصروفات المؤثرات بلغ حوالى خمسين ألف دولار. لقد أحاط بنا الحظ فى هذا الفيلم من كل جانب. كما أحاط بى عدد من الموهوبين الذين عملوا معى هنا.

هذا هو الفيلم الأول الذى استخدمت فيه عدسات باناتار فائقة السرعة من باناڤيچن، فهى تمكنك من التصوير فى الأماكن المفتوحة المتسعة فى منتصف الليل

فى الشارع بوضوح تام. والوسيلة الوحيدة المتاحة بين أيدينا للحصول على نوعية العمق الذى رأيته فى الفيلم، لم تتوفر إلا من خلال تلك العدسات. المشكلة أنك عندما تفتح مثل هذه العدسة، لن تحصل على أعماق المكان. ولو صورت مشهد كلوز - آب قريب، فى ظل إغلاق جاذب بؤرة الصورة، ستضيع كل الملامح خارج مركز البؤرة. هناك لقطات قليلة سببت لنا إزعاجا، لكننا نجحنا فى الالتفاف حولها وحقق الفيلم نجاحا.

الشىء (١٩٨٢)

كيرت راسل، ويلفورد بريملى، تى. كى. كارتر، ديفيد كلينون، كيث ديفيد، ريتشارد إيه. دايزارت، ريتشارد ماسور، دونالد موفات، تشارلز هالاهان، بيتر مالونى، چويل بوليس، توماس چى. ويتس، نوربرت وايسر، لارى چى. فرانكو، نيت إيروين.

عندما تصل إلى فيلم "الشىء" تكون قد لمست واحدا من أفلامى المفضلة. لكنه مع ذلك واحد من أكثر التجارب المؤلمة التى خضتها كمحترف. والمحتمل أنها ساهمت فى تغيير حياتى الاحترافية.

لقد استقينا أحداثنا من المادة الأصلية أكثر مما استقينا من نسخة فيلم هوارد هوكس عام ١٩٥١ بعنوان "شىء من العالم الآخر". كتب چون دبليو. كامبل مادة المصدر الأصلى تحت عنوان "من يذهب إلى هناك"؟ وتناولت كائنا له القدرة على تقليد أشكال الحياة الأخرى، ولا أحد يعرف ماهية أى شخص، هل هو كائن أم إنسان. وهى أزمة تجبر الآخرين على الخضوع له، مما يستدعى إلى ذاكرتنا بشكل أو بآخر أطيافًا من فيلم عشرة هنود صغار، لآجاثا كريستى.

تلقينا ميزانية معتدلة من يونيڤرسال، وتعامل رجلنا مسئول المؤثرات الخاصة مع المفهوم المطروح فى الرواية الأصلية لهذا الكائن. واقترح أن هذا الشىء يمكن أن يبدو مثل أى شىء آخر. يمكنه أن يبدو مثل أشكال الحياة التى يمكن تقليدها على مستوى الكون.

بالتالى تتوفر لديه القدرة على التغيير باستمرار. وبهذا تمكنا من خلق أشياء على الشاشة لم يرها أحد من قبل.

صورنا الفيلم على نهر جليدى فى مقاطعة كولومبيا البريطانية الكندية أثناء فصل الشتاء، وكان الجو باردا قاسيا بشكل لا يصدقه عقل. لم أشاهد مواقع تصوير مثل هذه من قبل. يمكننى أن أرجع إصابتى بسرطان الجلد من إقامتى على حقل چانو الجليدى بدون توفير الحماية لنفسى؛ بسبب الوهج القادم من الشمس والضربات التى تلقيتها من الثلج. أعنى أنها تجربة تصوير مريرة بالفعل.

دعنى أعود إلى الوراء دقيقة واحدة. قبل أسبوعين من عرض فيلمنا، طرحوا فى السوق فيلما يسمى إى. تى، ونال الفيلم شحنة متفجرة من الحب والقبول. أعتقد أن البلد كان يمر بحالة ركود ويعيش أوقاتا عصيبة. لقد اشتاق الجمهور إلى البكاء الغزير، وقد وفر لهم فيلم إى. تى. مطلبهم.

بعد مرور أسبوعين ظهر فيلمى أنا. وكان على النقيض تماما من فيلم إى. تى. إنه لا يبعث على البكاء المنهمر. إنه مثل دواء الاكتئاب. إنه أسوأ شىء متجهم رأيته فى حياتك. هناك مشهد التحول، حيث تتحول الكلاب فجأة إلى هذا المخلوق الرهيب، وأثناء العرض الخاص الأول قفز أحد المتفرجين وهرول ناحية دورة المياه وألقى ما فى جوفه. تصور منفذو الفيلم أننا نمتلك فيلما ناجحا بدرجة ساحقة. لكن لسوء الحظ اتضح أنهم أخطأوا. تلقيت سهاما ثقيلة من النقد السلبى بسبب هذه الدماء المتفجرة. أُطلق علىَّ النقاد اسم مخرج أفلام العنف الإباحية. لقد نعتونى بأسماء كثيرة من قبل، لكننى جمعت معظم الألقاب بسبب هذا الفيلم.

لقد اعتقدت أننى قدمت فيلما عظيما، أليس كذلك؟ لكننى أدركت أثناء هذا العرض الخاص أن هناك شيئا خاطئا، بدليل أن الفتاة صاحبة الأعوام الستة عشر راحت تستفهم منى عما حدث فى النهاية – مَنْ منهم سيتضح أنه هذا الشىء؟ فأخبرتها أن عليها استخدام خيالها. فأخبرتنى أنها كرهت هذا الفيلم. هنا أدركت أننى وقعت فى ورطة عميقة مع هذا العمل. وكنت على حق. لقد انقلب علىَّ أهل صناعة السينما لأنهم

تأكدوا أننى تماديت كثيرا فى مشاهد الدماء. أظن أن هـذا الفيلم تسبب أغلب الظن فى تغيير مسيرتى الاحترافية.

أثناء تصوير الفيلم اتفقت على إخراج فيلم آخر لحساب يونيڤرسال بعنوان "مشعل النار"، وهو مأخوذ من رواية لستيفن كنج. كتب صديقى بل فيلبس أوراق سيناريو عظيمة، وقمنا بالفعل باستكشاف مواقع التصوير. لكن يونيڤرسال وقعت فى حيرة شديدة، ونالت صدمة قوية بفعل المقالات السلبية، وبفعل الحقيقة التى تؤكد عدم تحقيق الفيلم الأرباح المتوقعة. وفقدت فرصة إخراج فيلم مشعل النار، حتى لو اضطروا أن يدفعوا لى أجرى.

أصبت بصدمة حقيقية. وظللت بلا عمل لمدة حوالى ثمانية أو تسعة أشهر. لم يكن لدى ما أفعله. وتصورت أن حياتى العملية قد غربت شمسها إلى الأبد. لكن فجأة أمطرت السماء على رأسى قطرات اسمها "رواية كريستين" لستيفن كنج. كتب ستيفن هذه الرواية الضخمة عن سيارة مسكونة. وقد اشترى المنتج ريتشارد كوبريتز الذى أعرفه جيدا حقوق هذه الرواية لصالح وارنر بروس. واقترح أن أتولى إخراج الفيلم. كنت فى حاجة إلى عمل، فقبلت المهمة.

كريستين (١٩٨٣)

كيث جوردون، جون ستوكويل، ألكسندرا بول، روبرت بروسكى، هارى دين ستانتون، كريستينا بلفورد، روبرتس بلوسوم، وليام أوستراندر، ديڤيد سبيلبرج، مالكولم دانارى، ستيڤن تاش، ستيوارت شارنو، كيلى بريستون، ماك بوبل، روبرت دارنل.

كريستين.. تجربة ممتعة من وجهة نظرى. إنه حقيبة تمتلئ بخليط من الأشياء. أعتقد أنه أثناء إخراجى هذا الفيلم، كان قلبى مازال محطما من النتائج السلبية التى حصدها فيلم الشىء؛ لهذا لا أعتقد أننى أبليت بلاء حسنا فى فيلم كريستين. كان معى مجموعة رائعة من الممثلين استمتعت بالعمل معهم. كيث جوردون، ألكسندرا بول،

روبرت بروسكى. مجموعة عظيمة. أوراق سيناريو قوية للغاية كتبها بل فيليبس مستلهما رواية ستيفن كنج مرة أخرى.

لكن يبدو أننى فى النهاية لم أستطع القبض على المفهـوم الذى طرحته الرواية. لم أفهم ما قصده كنج بكلماته.

مرة أخرى أمطرنى الناس بلا ملل بالتساؤل عن القضية الكامنة فى رواية ستيفن كنج، والتى لم يتم نقلها إلى الشاشة بشكل جيد. أعتقد أن أفضل فيلم مقتبس عن رواياته هو فيلم كارى. لقد حول برايان دى بالما الفيلم ليصبح فيلمه هو. أما فى كريستين فقد ظللنا أوفياء لقصة وبناء ستيفن، والحقيقة أننى لم أعرف ماذا حدث. أعتقد أنك سيعتريك الخوف وأنت تقرأ كلماته. لكننى لم أعرف أنك عندما تعرض الصور على الشاشة، ستبدو مخيفة إلى هذا الحد، فيما يخص رواية كريستين على الأقل. هذا هو كل ما يمكن أن أقوله. لم أتصور أن سيارة مسكونة ستكون مرعبة إلى هذا الحد. لكننى كنت فى حاجة إلى عمل، وقد نفذته وما حدث قد حدث. لم يصادف الفيلم نجاحا. هذا لا يمنع وجود بعض الأبطال فى هذا الفيلم، لكن حماسى أنا هو الذى فتر. وأنا أتحمل مسئولية عدم ظهور الفيلم بمستوى أفضل، بل لأننى ربما لم أقدم شيئا يستحق الذكر كمخرج.

النجم (١٩٨٤)

چيف بريدچز، كارين آلين، تشارلز مارتن سميث، ريتشارد چيكل، روبرت فالين، تونى إدواردز، چون والتر ديڤيز، تيد وايت، ديرك بلوكر، إم. سى. جينى، شون فارو، چورچ [باك] فلاور، راس بيننج، رالف كوشام، ديڤيد ويلز.

قدمت كريستين لصالح شركة كولومبيا، وكان لديهم فيلم آخر انتهوا من تنقيح أوراقه ولا أحد يريد الإقدام عليه. كان يسمى النجم. إنها قصة جميلة رقيقة للغاية سبقت فيلم إى. تى، فى القيام على كائن محب للخير. وجهة نظرى أنها فرصة هبطت علىّ فجأة لأقدم عملا مختلفا عما سبق. إنها فرصة لتقديم فيلم من نوعية حدث ذات ليلة. قصة حب على الطريق.

كانت قصة حب مختلفة بشكل ما. كان سيناريو مذهلا وأعتقد أننى قفزت إليه لأنه رومانسى. لم أحصد شهرتى من خلال تقديم هذه النوعية من الأعمال. لقد تعرضت إليها من قبل فى فيلم إلڤيس، لكنها كانت المرة الوحيدة. اخترت چيف بريدچز وكارين آلين بطلين وحقق الفيلم نجاحا. لقد كُتب هذا الفيلم خصيصا لتلعب بطولته سيدة، لكن چيف تدخل وحوَّل دفة الفيلم ليدور عنه هو.

بدأنا تصوير الفيلم، والمؤكد أنك لا تصور المشاهد بالتتابع. شاهد فريق العمل خلف الكاميرا أداء چيف لدور النجم، ولم يستوعبوا ما كان يفعل. وتصوروا أنه بعيد عن أساس التواصل مع الشخصية. لكن الأمور تبدلت مع رؤية المشاهد بالتتابع فى إدراك عبقريته. لقد تفهم أبعاد الشخصية من البداية إلى النهاية. استوعب كل مرحلة من مراحل النجم، وكل مرحلة من مراحل الغريب. كم أنا فخور بعمله وبعملى أيضا. لقد أكسبه الفيلم ترشيحا للفوز بجائزة الأكاديمية. لقد أحب الناس الفيلم. لا يرجع هذا لأنه مكتوب بشكل جيد جدا فقط، بل لأن چيف ممثل لامع أيضا.

كانت قصة حب جميلة صغيرة وأردت إثبات أننى يمكننى تقديمها. لقد قضيت وقتا طيبا فى إخراج الفيلم.

ورطة كبيرة فى الصين الصغيرة (١٩٨٦)

كيرت راسل، كيم كاترال، دينيس دان، چيمس هونج، ڤيكتور وونج (الثالث)، كيت بورتون، دونالد لى، كارتر وونج، بيتر كوون، چيمس باكس، سوزى باى، تشاو لى كى، چيف إمادا، رامل مور، كريج إن چى.

أبدى كيرت رغبة التمثيل في فيلم "ورطة كبيرة فى الصين الصغيرة". كان فيلم "كوميدى/أكشن" يتضمن العديد من الفنون القتالية. تناولت فكرته انقلابا لقصتك التقليدية التى تعودت عليها. عادة ما ترى هذا البطل القوقازى النمطى مع مساعده الآخر. والمؤكد أن هذا البطل القوقازى يتحمل المسئولية، وأنه يختزن مساعده لمساندته

وقت اللزوم. أما هنا فالبطل القوقازى أحمق تماما. لا يصلح للمنافسة. لا يمكنه القتال. لا يستطيع إلا إفساد كل شيء. ومساعده هو الرجل العنيف. تصورنا أنها فكرة عظيمة. فصنعنا من الشخصية حالة كاملة من الحماقة، حالة مفقوداً منها الرجاء، متبجحا ثرثاراً. عندما تشاهد الفيلم سترى أن كيرت يقلد چون وين. لكنه چون وين فى نسخته الحمقاء، چون وين غير كفء للقتال. يتكلم بلا توقف. يسير متفاخرا، لا يعرف رأسه من قدميه.

والعجب كل العجب أنه عند عرض الفيلم أحاطت به المقالات الرديئة من كل جانب. لقد اجتمعت على أنه فيلم بغيض.

عشت وقتها أوقاتا رهيبة مع فيلم وورطة كبيرة فى تنفيذه داخل الاستوديو. كان عصرا جديدا فى هوليوود. لقد أحكم وكلاء الأعمال قبضتهم بثبات على كل شيء. وبالتحديد فى عامى ١٩٨٥ و ١٩٨٦. أصبحت مقاليد حكم توينتيث سينشرى فوكس تدار من باراماونت برجالها الصارمين. واشتعلت المعارك والضغائن. وبعد هذا الفيلم سئمت تماما من التعامل مع نظام الاستوديو.

لقد قتلنا أنفسنا لتقديم هذا الفيلم، حتى فوجئنا أن سياسة الاستوديو ستمنحنا ثلاثة ملايين دولار فقط فى عطلة نهاية الأسبوع الأولى؛ لتغطية نفقات العلاقات العامة والدعاية. لقد قلصوا الميزانية ووضعوا لها سقفا. فقلت: "مهلا، ما هو هذا السقف؟ لقد قتلنا أنفسنا لإنجاز هذا الفيلم. يجب أن تصنعوا دعاية للفيلم فى كل مكان." لكن هذه لم تكن سياسة الشراكة التى اتبعوها فى ذلك الوقت.

كما حاولوا التدخل فى فنيات الفيلم. اسمح لى أن أقدم إليك المفردات الأساسية لشخصيتى. لو طلبت منى تنفيذ شيء ما، سأنفذه من أجلك. أما لو أمرتنى أن أفعل شيئا، فلن تصل معى لأى نتيجة. إياك أن تجبرنى على تنفيذه. وهذه هى المشكلة التى واجهتنا. ماذا سيحدث لو أخذوا الأمور بشكل ألطف، ولم يهددونى بالتخلى الصريح عن مساعدتى. كنت أفضل معاملتى كمحترف. كنت أفضل معاملتى بقليل من الكرامة كإنسان. لكن هذا لم يحدث. وكانت نقطة تحول أخرى فى مسيرتى الفنية. والأمر المثير أننى أمتلك الكثير من لحظات التحول فى حياتى. بسبب هذا الموقف ودعت نظام الاستوديو. لم أعد أرغب فى التعامل مع هؤلاء الرجال مرة أخرى. الوداع.

هجرت منظومة الاستوديو منذ عام ١٩٨٦، ثم قدمت فيلمين مع يونيڤرسال. أحدهما هو فيلم "أمير الظلام" إنتاج عام ١٩٨٧، والآخر هو فيلم "إنهم يعيشون" إنتاج عام ١٩٨٨. بلغت ميزانيتا الاثنين ثلاثة ملايين دولار. أحدهما كان فيلم رعب عن الفيزياء والملحدين الذين يعيشون فى الجانب الآخر من المرآة. إنه فيلم رعب قاس جدا.

أمير الظلام (١٩٨٧)

دونالد بليزنس، چيمسون باركر، ڤيكتور وونج الثالث، ليزا بلاونت، دينيس دان، سوزان بلانكهارد، آن مارى هوارد، آن ين، كين رايت، ديرك بلوكر، چيسى لورانس فرجسون، بيتر چيسون، روبرت جراسمير، ثوم براى، چوانا ميرلين.

يأتى فيلم "أمير الظلام" كأول فيلم تم تنفيذه من الفيلمين اللذين اتفقت عليهما مع يونيڤرسال. إنه فيلم رعب مباشر يدور فى كنيسة، وكنت أريد العمل مع دونالد بليزنس مرة أخرى. أردت التعاون مع بعض الممثلين الأسيويين الذين سبق لى التعامل معهم فى فيلم ورطة كبيرة فى الصين الصغيرة، وتقديم فيلم مخيف بحق. شاهدت الفيلم فى العرض الخاص مع الجمهور، الذى راح يصرخ ويهتف وتتصاعد حدة جنونه. لم يستقبل النقاد الفيلم بشكل إيجابى، لقد غضبوا لأننى عدت إلى أفلام الرعب. هل ترى.. هناك أمر ملعون يتعلق بعملية الإنقاذ فى المجتمع الأمريكى. نحن نريد تدمير أبطالنا جميعا. نريد أن نبنيهم، ثم نحطمهم. وعندما يعودون ويحررون أنفسهم، نجدنا نتقبلهم. لكن لو تم بناء البطل ثم تحطم ثم أُعيد مرة أخرى ثم يرحل مرة أخرى ويقترف فعلا سيئا، لا نستطيع التسامح معه. بالتالى لم يستوعب أحد سبب عودتى لإخراج فيلم رعب. لقد عدت إليه لأننى سئمت من منظومة الاستوديو.

إنهم يعيشون (١٩٨٨)

رودى بيبر، كيث ديڤيد، ميج فوستر، چورچ [باك] فلاور، بيتر چيسون، ريموند سانت چاكس، چيسون روباردز الثالث، چون لورانس، سوزان بارنز، ساى ريتشاردسون، ويندى برينارد، لوسيل ميريديث، سوزان بلانكارد، نورمان آلدن، دانا براتون.

كانت القصة القصيرة "الساعة الثامنة فى الصباح" مصدر إلهام فيلم "إنهم يعيشون" بشكل ما. وهى تدور عن رجل يكتشف أن الجنس البشرى تم تنويمه مغناطيسيا ليؤمن أن كل شىء يبدو طبيعيا، مع أن الحقيقة أن الغرباء قد تولوا السلطة. فى هذه المرحلة بالتحديد، وربما بسبب خبرتى مع توينتيث سينشرى فوكس عام ١٩٨٦، ومن أجل رصد كيف يسير الوطن على الدرب الصحيح؛ قررت تقديم فيلم سياسى خيال علمى صغير، وقررت التبحر فى مرحلة ما بعد الرأسمالية منفلتة التحرر.

تتركز فلسفتى السياسية على الطبقة المتوسطة الملة، لكن فجأة يتداخل معها الكثير من البشر المشردين، ومجموعة كبيرة من الناس أصبحت أكثر ثراء، مقابل هبوط قدر كبير من الناس إلى منسوب أكثر فقرا. لقد تغير ماكياچ الوطن. رأيت أشياء لم تسعدنى أبدا؛ لهذا قدمت غرباء الجمهورية الرأسمالية، وقد احتلونا جميعا من خلال إشارات تنويم مغناطيسى، تأتى عبر دوائر التليفزيون. وقد تم تطوير زوج من النظارات الشمسية لتتمكن من رؤية الحقيقة. هؤلاء الغرباء من النوع المستهلك. فهم رأسماليون من الفضاء الخارجى. لقد اغتصبوا مصادرنا ونقلوها إلى كوكبهم بهدف تحقيق مصالحهم. المسألة كلها مسألة أموال.

لم يتفهم الاستوديو القضية التى يقدمها الفيلم بحق الجحيم، فكل همهم أن أخرج فيلما عن بديهيات الخيال العلمى. قمت بعمل المونتاچ النهائى للفيلم واصطحبته معى. فتكلفته قليلة للغاية. وقد شهد الفيلم أطول مشهد معركة فى تاريخ السينما، امتدت حوالى عشر دقائق. وهى فكرة صائبة بحق.

فى الأيام الخوالى عندما كان هناك ما يسمى بالأفلام بى B والأفلام إيه A، كانت الأفلام تسير فى طريقها الطبيعى المباشر. عادة ما كانت تستلهم رواية كتبها شخص مشهور. وما عليك إلا حشد النجوم لفيلم إيه A، ثم تبدأ فى تنفيذه. بينما كانوا يطلقون على الأفلام بى B، أفلام الميزانية القليلة، حيث يسمحون لك بإخراج أفلام باستخدام مادة أكثر قدرة على التدمير، يمكنك دسها من بين الشقوق التى يستوعبها المتفرجون. تتفوق حدة هذه المادة على الأفلام من التصنيف الأول. لهذا ينتمى فيلم إنهم يعيشون إلى التصنيف الثانى لأن موضته قديمة، ومحمل بالكثير من الرسائل المدمرة المدفوعة دفعا داخل فيلم خيال علمى.

مذكرات رجل خفى (١٩٩٢)

شيڤى تشيز، داريل هانا، سام نيل، مايكل ميكين، ستيفن توبولوسكى، چيم نورتون، بات سكيبر، بول بيرى، ريتشارد إيكار، ستيڤن بار، جريجورى بول مارتن، باتريشا هيتون، بارى كيڤيل، دونالد لى، روزاليند تشاو.

الحقيقة أن فيلم مذكرات رجل خفى، جاءنى كسيناريو جاهز من شركة وارنر، التى يتعامل معها شيڤى تشيز. كنت دائما واحدا من معجبيه وطالما تشوقت للعمل معه. فهو فى نظرى رجل مرح للغاية.

شيڤى هو منتج الفيلم. والفيلم إعادة سرد حديثة لقصة الرجل الخفى القديمة، لكن هذه النسخة الجديدة تحتوى على قضايا أخرى. وفكرت أن تقديم هذا العمل كفيلم كوميدى اختيار صائب، لكنه يتناول اختفاء جيل من الرجال أصبحوا الآن شبابا مدنيين محترفين. ليس لديهم حياة. ولا أحد يراهم. إنه مجاز يصلح لكل العصور. وهو أيضا فيلم كبير يخضع لإنتاج الاستوديو. وسألت نفسي، ولم لا. سأعود وأحاول مرة أخرى. عملت مع وليام فراكر، أحد أعظم وأعز أصدقائى المصنف ضمن المصورين المدهشين.

ليس عندى يقين أن هذا الفيلم يعد واحدا من ألطف تجاربى. لقد تسبب فى تحريضى على الامتناع عن إخراج أى أفلام أخرى؛ بسبب ما عانيته فى عملية إخراجه. مرحلة إخراج الفيلم كانت سيئة إلى حد ما. لا أريد التطرق إلى الأسباب. لم يتم استقبال الفيلم بشكل طيب. لا أعرف لو كان تم بيعه بطريقة خاطئة أم ماذا. لا أعرف لو كنت أديت عملا عظيما. لكن عندما أنظر إلى الخلف، تغمرنى سعادة كبيرة بسبب هذا الفيلم. أعتقد أنه حقق نجاحا جيدا خارج أمريكا.

ذهبت إلى شركة أى إل إم، وتعاونت مع بروس نكلسون لإبداع المؤثرات الخاصة، الذى ابتكر طريقة لتصوير واقع اختفاء الأشخاص، استخدمت فيما بعد فى فيلم "فوريست جامب". لقد طورنا هذه التقنية أولا وفازت بجائزة الأكاديمية فى المؤثرات الخاصة.

تعاونت مع أشخاص عظماء فى الفيلم، مثل مؤلفة الموسيقى شيرلى ووكر. لقد عملت مع الكثير من مؤلفى الموسيقى فى هوليوود، وأثمر هذا الفيلم علاقة عمل امتدت لنتعاون معا بعدها فى فيلم الهروب من لوس أنجلوس. إنها فنانة رائعة.

أحتفظ بعدد من الحكايات الغريبة التى صاحبت فيلم مذكرات رجل خفى، لكننى لا أعتقد أنه يليق بى سردها هنا. (يضحك)

الأكفان (١٩٩٣، التليفزيون)

چون كاربنتر، توم أرنولد، توب هوبر، روبرت كارادين، أليكس داتشر، بيتر چيسون، ويس كراڤين، سام ريمى، ديڤيد نوتون، ستاسى كيش، ديڤيد وارنر، شينا إيستون، ديبى هارى، مارك هاميل، چون آجار، روچر كورمان، مولى شيك، چورچ [باك] فلاور، لوسى بوربير، روچر روكس.

يتماس فيلم "الأكفان" مع حلقات "حكايات من السرداب"، وطرحها قصة استيقاظ رجل متوفى فى قلب معرض الجثث المجهولة، مع الاسترسال فى حكايات الموتى هناك

وكيف واجهوا نهاياتهم. تركزت الفكرة داخلى فى تجسيد دور الرجل الذى استيقظ من موته فى قلب كفنه. بهذا الشكل سأبدأ بإخراج فيلم وأنتهى بإخراج فيلمين. وقد تكفل صديقى توب هوبر، مخرج أفلام الرعب بإخراج أحدهما.

نظمنا الحلقات التليفزيونية معا على خلفية سردية للقصة. تولى ريك بيكر وضع الماكياچ الخاص بى لأبدو كجثة، وبيكر هو واحد من أفضل الماكييرات فى هذا البيزنس فيما يخص المؤثرات الخاصة. قام بابتكار هذه الهيئة التى التزمت بها. المشكلة أننى لم أفطن لمشقة عمل هذا الماكياچ يوميا. واضطررت إلى تسليم نفسى إليه كل صباح للجلوس حوالى ساعتين أو ثلاث، وهو يلقى بالنكات على حسابى، بينما ينهمك فى رسم الألوان على المواد المستخدمة. إنها تجربة غير مريحة بالمرة خالية من المرح تماما، لكننى فى النهاية ظهرت كأننى رجل متوفى.

منحنى التمثيل فى فيلم الأكفان مساحة لتقدير الممثلين. لكنه تقدير يتجه بشكل أساسى لمن يعانون العذاب فى صنع ماكياچهم. أما من ناحية أداء المشهد، فأعتقد أن التمثيل بالنسبة لى مسألة سهلة بشكل ما، طالما أن هناك من يلقننى ببعض السطور عن بعد، وهو الحل الذى ألجأ إليه فى حالة وقوعى فى ورطة.

فى فم الجنون (١٩٩٥)

سام نيل، چورچن بروشنو، چولى كارمن، شارلتون هيستون، فرانسيس باى، ڤيلهلم فون هامبورج، كيڤين روشتون، چين ماك، كونراد برجشنايدر، مارڤن سكوت، كاترين آشبى، بن جلبرت، دينيس أوكونور، بول بروجرين، شارون داير.

بعد الانتهاء من فيلم الأكفان مباشرة دخلت فيلم "فى فم الجنون". ومن حسن حظى أن سام نيل، أحد الممثلين المفضلين لدى، هو الذى لعب دور البطولة. إنه محترف مثالى وممثل رائع بكل تأكيد. يمكننى الاعتماد على الممثلين الموثوق بهم. ينتمى چيف بريدچز وكيرت راسل وسام نيل إلى هذه النوعية.

امتلك الفيلم عناصر باعثة على الحركة، فهو فيلم فانتازيا آخر مثل فيلم الضباب. إنه فيلم تعرف فيه أن هذه الأشياء التى ستحدث لا وجود لها. صورنا الفيلم فى تورونتو، صدق أو لا تصدق أنها أول مرة منذ سنوات أحظى فيها بمقالات تقليدية تفوح بالهذيان. كانت صدمتى كبيرة. وعندما أقول مقالات تقليدية، فأنا أتحدث عن النيويورك تايمز ولوس أنچلوس تايمز. عندما تقــول هــاتان الصحيفتان الكبــيرتان إنه مخرج جيد، فهذا يمثل لى صدمة كبيرة.

فى البداية حقق افتتاح الفيلم المركز الثالث، لكنه لم يستمر كذلك، لأنه كان فيلم رعب تميل كفته إلى العقلانية. لا أعرف لو كان مقززا كما أراده الجمهور، لكن اعتزازى به يبلغ عنان السماء. تكلفت ميزانية الفيلم مائة وخمسين مليون دولار، بما فى ذلك الأجور وكل شيء. واستمتعنا بوقت رائع فى إخراجه.

قرية الملعونين (١٩٩٥)

كريستوفر ريف، كريستى آلى، ليندا كوزلوسكى، مايكل بير، ميريديث سالنجر، مارك هاميل، بيبا بيرثرى، بيتر چيسون، كونستانس فورسلوند، كارين كان، توماس ديكر، ليندسى هون، كودى دوركين، تريشالى هاردى، چيسى كورى.

بعد فيلم فى فم الجنون، قدمت فيلم قرية الملعونين؛ لإنهاء التزاماتى مع يونيڤرسال. توفر لى فريق عظيم من الممثلين. لكن القصة كانت جادة جدا. إنها تطرح سؤالا، ماذا يحدث عندما تكتشف أن أطفالك قتلة، سفاحون ومجبولون على الشر؟ قدمنا معالجة جادة للغاية، فيما يتعارض مع أفــلام الرعــب المرحة الممتلئـة بالنكـات ليدور المرح على الجميع.

هذا هو الفيلم الأخير لكريس ريف قبل الحادث الذى وقع له. الحقيقة أننى كنت معه فى نيويورك نروج للفيلم قبل الحادث بأسبوعين. كان سعيدا كل السعادة بالفيلم متطلعا إلى عرضه. إنه مثال على ما يمكن أن يحدث.

نال الفيلم مقالات غريبة متضاربة. فقد فزت بمقالات طيبة من "النيويورك تايمز" "ولوس أنجلوس تايمز". بينما حصلت على مقالات متناقضة من الصحافة الشعبية. وأطلق بعضهم عليه أسوأ فيلم شاهده. عقدت مقارنات بينى وبين إد وود فى بعض المقالات. وتأرجحت النتيجة من أقصى النقيض إلى أقصى النقيض. هنا بدأت فى تكوين نظريتى عن هذه المقالات التى حصلت عليها.

هل مشوارى الفنى عبقرى أو ردىء. فأنا مخرج عبقرى وردىء فى وقت واحد، وأحيانا أكون الاثنين معا تلقائيا. بعض الناس يرى أننى أسوأ مخرج، ولا يمكن أن يتوقعوا منى تقديم فيلم جيد. والبعض الآخر يرى أننى هذا العبقرى. لو تعرف أن الفريقين يجانبهما الصواب. الحقيقة تقع فى مكان ما بين الاثنين. وقد تعلمت أن أتقبل التواصل مع المقالات بشكل فلسفى أكثر.

كثيرا ما أندهش من الأوصاف التى يطلقونها على السينما الداكنة والكئيبة وعلاقتى بها. يقول الناس إننى أدفعك للشعور بعدم الراحة فى الفيلم باستخدام التقنية السينمائية. هذا صحيح فى سياق الأفلام المعروضة. لكننى فى قلب لعبة هوليوود، وهذا من سوء الحظ، وهناك حدود لما يمكن أن تفعله. لو تجاوزت الحدود، طبقا لما اكتشفت خلال مشوارى الفنى، لن يسمحوا لك بالعمل. يجب أن تقبع فى مساحة بعينها. لو اختلف حال الوطن قليلا، أعنى فى تقبل الانفتاح بعض الشىء، سواء فى الكلمات المتحررة، أو أى شىء يقع فى حيز الفعل، كنت سأتمكن من إخافتك فعليا. لكن البلد لا يسمح بذلك. فنحن نعانى خوفا هائلا فى حياتنا الشخصية هذه الأيام. لكن عليك أن تتخيل أن شيئا ما يحدث مثل..........

الهروب من لوس أنجلوس (١٩٩٦)

كيرت راسل، ستاسى كيش، ستيف بوسكيمى، بيتر فوندا، چورچز كورافيس، *بروس كامبل، ڤاليريا جولينو، بام جرير، إيه. چى. لانجر، ميشيل فوربس، چيف إمادا، كليف روبرتسون، إينا روميو، بيتر چيسون، چوردان بيكر، كارولين فينى، بول بارتل.*

بدأ العمل فى فيلم "الهروب من لوس أنجلوس" بعدما انتهى كيرت وأنا من العمل فى فيلم ورطة كبيرة فى الصين الصغيرة. كنا عائدين من نيويورك واقترحت عليه أنها ستصبح فكرة عظيمة لو عدنا والتقينا بتلك الشخصية مرة أخرى؛ لأن سنيك بلسكن هى شخصية كيرت المفضلة.

فكرت أنه سيكون حلا لطيفا لو فعلنا فى لوس أنجلوس ما فعلناه فى نيويورك، والتى شكلتها أنا بمعرفتى وخلقت منها مكانا شريرا . لكن فى هذه اللحظة لم تكن لدينا قصة. هناك سيناريو مكتوب بالفعل لكنه لا يرقى إلى المستوى المطلوب. اتفق كيرت معى فى الرأى أنه لا يوجد ما يخيف فى لوس أنجلوس. فهى شاطئ، ساطع الشمس، نهاره لا ينتهى. مرحلة التسعينيات فقط هى التى بدأنا نشهد فيها بعض الكوارث هنا فى لوس أنجلوس. حالات شغب فى عام ١٩٩٢، زلزال فى عام ١٩٩٤، كتل الوحل المنزلقة، الحرائق، الأمطار، العواصف. كما بدأت الجريمة فى النمو ومعها زحفت الحياة الصعبة غير المريحة، لأننا أصبحنا مواطنين عرقيين مختلفين بحق. فجأة بدأنا نتحمل التبعات انطلاقا من نيويورك فى عامى ١٩٩٤، ١٩٩٥. لقد أصبحنا أسوأ مكان فى الولايات المتحدة. وفجأة دبت الحياة فى أوصال فكرة إقامة جزء ثان، لأننا عثرنا على قصة. واستعان كيرت بديبورا هيل وبى، ووصلنا إلى ملامح القصة واشترتها باراماونت. لقد ولد الجزء الثانى.

كان فيلم "الهروب من لوس أنجلوس" تحديا حقيقيا فى إخراجه؛ لأن أحداثه كلها تدور فى الليل. صورت الفيلم على مدى سبعين ليلاً متواصلاً، وظللت مستيقظا على مدى تسعين ليلة بلا انقطاع لم أر فيها ضوء النهار، فى ظل طقس ردىء للغاية. كما مال الجو إلى بعض البرودة بعض الأحيان. لهذا كان تحديا جسديا وعاطفيا، لكننى اقتنصت العمل مع كيرت راسل مرة أخرى. إنه رجل متعاون بشكل عظيم. كتبنا جزءا من السيناريو معا. طورنا الشخصية معا. عملنا على حل المشكلات معا. كان راسل صديقا عظيما. لقد أحببته من كل قلبى. لم أستمتع بالمرح فى فيلم مثلما استمتعت هنا، وقد شعرنا بارتياح كبير للنتيجة التى تحققت.

فى أى وقت تخرج فيلما تتعامل مع مكان مألوف مثل لوس أنچلوس ثم تحطمه، يجب أن تخلق العمل كله من لا شىء؛ لأن لوس أنچلوس مهما قلنا عنها ستظل مكانا رائعا. حتى فى الليل داخل أسوأ أقسامها، من الصعب أن تتفهم ماهية الخطر.

فى قصتنا وقع زلزال كبير وتحولت لوس أنچلوس إلى جزيرة. وهو ما يعنى أننا قمنا ببناء كل شىء من الأساس. استخدمنا بعض الأماكن القليلة فى نورثريدچ التى مازالت تحمل ملامح الزلزال فى عام ١٩٩٤، لكن تولينا بناء كل شىء من لا شىء فى المقام الأول. بنينا مشاهد الفيلم فى بعض المواقع الحقيقية التى شهدت زلازل حادة فى أمريكا الجنوبية والصين والهند. استعنا ببعض الصور هناك. فاتحد مصممو الإنتاج فى العمل وخلقوا هذا العالم المحطم معا.

أمر مثير أن أعود إلى الوراء وألقى نظرة على الأفلام التى أخرجتها. ليس لدى فكرة عن خطوتى القادمة فالحقيقة أنه استكمل تصوير فيلم "مصاصو دماء چون كاربنتر" فجزء منى يحب أن يتوقف عن الإخراج؛ لأن هذا البيزنس قد تغير كثيرا. لم يعد هو البيزنس الذى تعاملت معه عندما أخرجت فيلم النجم المظلم فى عام ١٩٧٠، لقد تغيرت ديناميكية الصناعة. تغير البشر. أما على الجانب الآخر فأنا لم أذق طعم الأوقات المثيرة إلا باندماجى فى بيزنس السينما. هناك العديد من المنافذ. التليفزيون، الكيبل، الڤيديو، أسطوانة الليزر. الحقيقة أن الصناعة تفرز أكواما وأكواما من الأفلام. من سوء الحظ أن كلها ذات مواصفات واحدة. فى الوقت الحالى لا يوجد الكثير من أفلام الرعب. إنها مرحلة غروب أفلام الرعب، ومع ذلك ربما تعود مرة أخرى. إنه بيزنس متذبذب.

لا أعرف لو كان هناك أى متعة فى إخراج أفلام أخرى. فأنت تبلغ مرحلة عمرية معينة، ولا تجد أى مرح للوقوف فى منتصف الليل فى البرد تحت الأمطار طوال الليل. ربما من الأفضل العثور على عمل آخر. لكن الدافع الوحيد للاستمرار هو متعة السينما ذاتها. هذه هى نقطة الإنطلاق بالنسبة لى. لقد بدأت كطفل يذهب لمشاهدة فيلم يقع

تحت تأثير هيبة العمل. لقد شاهدت فيلم "الكوكب الممنوع" عام ١٩٥٦، وأردت أن أكون هذا الرجل الذى يخرج الفيلم. هذا هو ما جعلنى مستمرا فى إخراج الأفلام بشكل ما. ربما لو كنت أنا الرجل الذى أخرجته، وعلمت ما تحمله فى سبيل تقديم العمل، كنت سأفكر تفكيرا آخر.

أحيانا خير لك ألا تعرف مشقة هذه المهنة. الأفضل أن تدخل المهنة بقدميك وتجد ذاتك التى تبحث عنها بلا حدود، بدون أن تعرف شيئا عن مشكلات المهنة، حتى يمكنك الاستمرار وعمل شىء. دون الاضطرار إلى المناهدة مع نظم الاستوديو، وشروط الرقابة، وتعقيدات تصنيف الأفلام، وكل الأمور المتعلقة بهذا البيزنس. كلها أمور يمكن أن تكون مهلكة. إنها القصة القديمة لصراع الفن والتجارة. بطريقة ما يجب مواصلة السير عبر حقل الألغام بدون فقدان متعة السينما الخالصة. لو فقدتها ستكون النهاية. نهاية كل شىء – عندما تتضاءل متعة السينما أمام واقعية التجارة، عندها سيتحتم علىَّ هجر هذه المهنة. أنا لا أعرف متى سيأتى هذا الوقت.

يتبنى العالم نغمة التغير نحو عولمة الاقتصاد بالتوازى مع ثورة المعلومات وثورة الكمبيوتر. كل شىء يتحلل من نظام العالم القديم. إنها مباراة كرة مختلفة تماما. ومن سوء الحظ هناك بعض السلبيات تنحاز إلى ما يحدث. فها هى الأكلاشيهات التى راحوا يتحدثون عنها سنوات. فالأثرياء أصبحوا أكثر ثراء. والفقراء أصبحوا أكثر فقرا. والمؤسف أن تشهد الولايات المتحدة جناحا يمينيا محافظا كئيبا مملا يهددنا جميعا.

علينا مواجهة العديد من المشكلات فى القرن القادم. انفجار السكان، تراجع الموارد الطبيعية. كلنا يعرف طبيعة المشكلات القادمة، لكننا لا نريد مواجهتها. نريد أن نراه عالم فانتازيا، كل شىء فيه يسير على ما يرام. أعتقد أن الكثير من الأفلام يحمل الأمانى التى نتطلع إلى تحقيقها. تميل أفلام اليوم إلى طرح موضوعات عن الأوقات السعيدة.

مسألة تصنيفى مسألة شاقة. كل ما يمكننى قوله إننى چون كاربنتر. أصنع أشياء لا يصنعها الآخرون، وهناك آخرون يصنعون ما لا أصنع. فأنا مؤلف موسيقى وسيناريست ومخرج. يمكننى تحمل مسئولية إضاءة الفيلم، يمكننى أن أصوره. ربما ليس على المستوى المطلوب، لكننى أقدر على ذلك. يمكننى عمل مونتاچ الفيلم. الإخراج جزء من دمى. ربما لا أكون الأفضل فى مهنتى، لكن برغم كل ما قيل وحدث، فإنها أفلامى من القمة إلى القاع، مع استثناءات قليلة للغاية. كل كادر هو الكادر الذى أردت تقديمه. وهذا أقرب ما يكون للحصول على تعبير الإبداع الخالص فى وسيط يقوم على العمل الجماعى. كلما أحكمت قبضتك على كل جانب، كلما أصبح الفيلم يخصك حاملا طابعك الشخصى.

هذا يقودنا للعودة إلى تدريباتى فى مدرسة "يو إس سى" وأنا طفل فى العشرين من عمرى، عندما وصلت على طائرة قادما من بولنج جرين، كنتاكى. هناك قالوا لى لا يهم مَنْ كتب الفيلم، لا يهم مَنْ الذى قام ببطولته، فقط اجعله فيلما نابعا من ذاتك، اصنع منه فيلما يخص چون كاربنتر. وهذا هو ما فعلته على مدى ستة وعشرين أو سبعة وعشرين عاما.

كيف أحب أن يذكرنى الناس؟ يكفى أن يقولوا إن هذا الرجل اسمه چون كاربنتر، رجل عاش لفترة من الوقت. أخرج بعض الأفلام. ثم رحل عن عالمنا.

كلماتى الأخيرة الوحيدة التى يمكن أن أقولها هى الكلمات التى قالها سلڤادور دالى لمجموعة من الناس عندما فاز بجائزة. قال لهم: "لقد أنقذ الله محطة القطار فى سانت سباستيان".

مَنْ يعرف ماذا كان يقصد هذا الرجل؟

فيلموجرافيا المخرج

النجم المظلم (١٩٧٣).

هجوم على الوحدة ١٣ (١٩٧٦).

أحدهم يراقبنى! (١٩٧٨، التليفزيون).

عيد القديسين (١٩٧٨).

إلفيس (١٩٧٩، التليفزيون).

الضباب (١٩٨٠).

الهروب من نيويورك (١٩٨١).

الشىء (١٩٨٢).

كريستين (١٩٨٣).

النجم (١٩٨٤).

ورطة كبيرة فى الصين الصغيرة (١٩٨٦).

أمير الظلام (١٩٨٧).

إنهم يعيشون (١٩٨٨).

مذكرات رجل خفى (١٩٩٢).

الأكفان (١٩٩٣، التليفزيون).

فى فم الجنون (١٩٩٥).

قرية الملعونين (١٩٩٥).

الهروب من لوس أنجلوس (١٩٩٦).

مصاصو دماء چون كاربنتر (١٩٩٨).

جــــوائـز

أكاديمية أفلام الخيال العلمى، الرعب، الفانتازيا، الولايات المتحدة الأمريكية

مصاصو الدماء، جائزة زحل، أفضل موسيقى، ١٩٩٩.

جوائز الإرسال عبر الكيبل إيه سى إى

الشيطان، إيه سى إى، لتأليف فيلم أو حلقات تليفزيونية قصيرة (التليفزيون، بالاشتراك مع بل فيليبس)، ١٩٩١.

جوائز إدجار آلان بو

أحدهم يراقبنى!، جائزة إدجار، أفضل فيلم تليفزيونى أو حلقات تليفزيونية قصيرة (ترشيح)، ١٩٧٩

جوائز جمعية نقاد السينما بلوس أنجلوس

جائزة الجيل الجديد، ١٩٧٩

(٩)

أفلام چون فرانكنهايمر

ولد چون فرانكنهايمر فى التاسع عشر من شهر فبراير عام ١٩٣٠، بمدينة نيويورك. أراد فى شبابه أن يصبح لاعب تنس محترفا . لكن بعض الالتواءات والتحولات، مع سلاح الطيران، بدلت الخطة. قدم أوراقه وقبلوها في وحدة التصوير السينمائى بسلاح الطيران، حيث أدرك هناك موهبته الطبيعية وراء الكاميرا . بعد إنهاء خدمته العسكرية أقنع شبكة تليفزيون سى بى إس بتعيينه مساعد مخرج، حيث تضمن عمله مهمة التصوير بشكل أساسى طبقا للسائد فى هذا الوقت. أخيرا بدأ إخراج العرض الذى طالما عمل مساعدا فيه. والغريب حقا أن فرانكنهايمر لم تكن لديه أى نية لإخراج أفلام روائية طويلة. لقد أحب إخراج البرامج التليفزيونية على الهواء، وكان من الممكن أن يستكمل هذا الطريق لو أن هذا النوع من الأعمال لم يتوقف.

جاء أول ظهور لفرانكنهايمر كمخرج سينمائى مع فيلم الغريب الصغير فى عام ١٩٤٧ . يدعى هو أنه يكره هذا العمل لأنه شعر أنه لم يستوعب هوية الأفلام، ولم يتعود استخدام كاميرا واحدة فى العمل. بعد الإحباط الذى لاقاه فى تجربته السينمائية الأولى، عاد إلى مجاله التليفزيونى الناجح، وانتهى به الأمر لإخراج مائة واثنين وخمسين عرضا تليفزيونيا على الهواء ما بين عامى ١٩٥٤ و١٩٦٠. فى عام ١٩٦١ نال فرصة أخرى لدخول صناعة السينما، وأخرج فيلما بعنوان "الهمج الصغار" بطولة بيرت لانكستر.

حقق فرانكنهايمر مشوارا استثنائيا كمخرج. يعبر الكثير من أعماله عن رؤاه لموضوعات اجتماعية فلسفية مهمة، ولم يتردد أبدا في دغدغة قضايا جدلية كما فعل في أفلامه الكلاسيكية، مثل مرشح مانشوريان وسبعة أيام في مايو. تعكس أفلام فرانكنهايمر الاهتمام والارتباط بما يبدعه في مشروعاته. سواء كان يعمل في موقع تصوير خارجي أو داخل هوليوود، فسرعان ما يكتشف ممثلوه أنه يؤمن بالمبدأ الذي يقول: "إن أقصى ما يمكن عمله في إبداع العمل يتلخص في مجرد تعليق يقوله المخرج".

"يُعرف چون أنه رجل بمعنى الكلمة. إنه يجعل المرأة تشعر أنها امرأة بالفعل. إنه يمتلك هذا الوعي العميق الذي يترجم على الشاشة بكل سهولة. هناك شيء من الغموض يحيط به، وقد تجلى كل ذلك في أفلامه".

آن - مارجريت - ممثلة

الحـــــوار

عشقت الذهاب إلى السينما وأنا طفل صغير. كنت صبيا خجولا واكتشفت أننى أحب الهروب بالذهاب إلى السينما. كنت أواظب على الذهاب بمعدل مرتين أو ثلاث مرات فى الأسبوع أغلب الأحيان، كما انجذبت إلى الأشياء المبدعة، سواء كانت رسما أو تمثيلا. مثلت فى العديد من العروض المسرحية المدرسية بكلية وليامز. كم كرهت كلية وليامز، كرهتها من كل قلبى عندما التحقت بها فى نهاية الأربعينيات وفى الخمسينيات؛ كل هذا بسبب إحساسى المروع بالرفض هناك، أفرغت شحنتى فى الذهاب إلى المسرح بالكلية، وهناك وجدت منتهى السلام والراحة. عثرت فى المسرح على نوع الوطن الذى طالما اشتقت إليه، وأدركت أن هذا هو أنا.

أثناء طفولتك يسيطر عليك نجوم سينما تذهب لتراهم دون غيرهم، أتصور أن روبرت ميتشوم كان نجمى المفضل. يا إلهى، لم أمل من الذهاب لمشاهدة كل أفلام روبرت ميتشوم. وأحببت أيضا چين كرين. أحببتها بجنون. آمنت أنها أجمل امرأة رأيتها فى حياتى، بشعرها البنى المسترسل الطويل. أذكر أننى رأيت فيلمها "معرض الدولة" خمس عشرة مرة. وعندما كبرت أبديت اهتماما أكبر بالأفلام التى يخرجها أشخاص مثل ألفريد هيتشكوك وچورچ ستيڤنز ووليام وايلر وكارول ريد وديڤيد لين وأورسون ويلز بالطبع.

أثناء دراستى بالكلية ذهبت فى فصل الصيف للعمل فى شركة تأمين، وأصدقك القول إننى فكرت لو أننى استمريت فى هذه المهنة طوال العمر سأنتحر. لقد كرهتها بكل طاقتى. لا أستطيع أن أحكى لك مقدار كرهى لها. وجدت نفسى فى موقف علمت منه ما لا أحب أن أفعله. فكرت أننى أريد أن أصبح ممثلا. اشتركت فى بعض الأعمال التليفزيونية التى يختزنونها لفصل الصيف بالتوازى مع دراستى، كما قدمت العديد من المسرحيات فى الكلية.

لأننا كنا نعيش فترة الحرب الكورية، التحقت بالمدرسة العسكرية وحصلت على مأمورية عمل فى فيلق تدريب الضباط الاحتياط، ثم انضممت إلى سلاح الطيران بعد انتهاء دراستى فى الكلية مباشرة. تمركزت خدمتى فى واشنطن، دى. سى، حيث قدمت بعض المشروعات المسرحية، مثل العرض المسرحى المأخوذ عن فيلم أزرق وأعمال أخرى من هذا القبيل. ثم قدمت أوراقى والتحقت بوحدة التصوير السينمائى بسلاح الطيران المتمركزة فى بربانك، كاليفورنيا. كانت فترة مرحة، لأن فريد كوى أحد أفضل المنتجين الذين عملت معهم، قام فيما بعد بتعريف الموهبة بوصفها فعل الشىء الذى يراه الآخر صعبا بكل سهولة. وبمجرد ما بدأت اللف والدوران بالكاميرا فى سلاح الطيران، لا أستطيع أن أصف لك، لم أجد المهمة عسيرة بين يدى. عرفت أين أضع الكاميرا بالغريزة أثناء تصوير الفيلم الخاص بالوحدة، وشعرت براحة هائلة تسرى فى روحى، وأصبحت من مهامى الإضافية. كان تدريبا بديعا حقا لأننا لم يكن لدينا تخصصات ولا أى شىء، بالتالى يمكنك تعلم كل شىء. تعلمت كيف أدير الكاميرا، كيف أفككها وأعيد تركيبها مرة أخرى.

فى نهاية الأمر أصبحت مخرج أفلام تدريبات سلاح الطيران. كان من المفترض أن أعمل مساعدا لجون فورد بعد نهاية خدمتى، لكنه ذهب إلى المستشفى لإجراء عملية فى عينيه. إلا أنه أبلغنى قبل إجرائها أننى يجب أن أحاول دخول التليفزيون؛ لهذا أنهيت خدمتى العسكرية فى سلاح الطيران وعدت إلى نيويورك. كنت على صلة ببعض الناس الذين مثلت معهم، ويعملون الآن بالتليفزيون بقسم الإنتاج. لقد طاروا من الفرحة عندما رأونى، حتى اكتشفوا أننى أريد الحصول على وظيفة. بعدها لم يعد لديهم أى وقت لاستقبالى على الإطلاق. طرقت كل الأبواب التقليدية، حاولت مقابلة المسئولين، وحصلت على نتائج الرفض المعتادة.

فى كاليفورنيا قدمت طلب وظيفة منادى سيارات فى شبكة تليفزيون سى بى إس، ووظيفة خادم فى شبكة تليفزيون إن بى سى، ومنسق مشاهد فى إيه بى سى، التى لم تكن شبكة فى ذلك الوقت، بل مجموعة من المحطات القليلة. ودرست إمكانية العودة إلى كاليفورنيا لأحصل على وظيفة فى محطات إيه بى سى. قبل اتخاذ أى خطوة عملية

ذهبت إلى سى بى إس فى ٤٨٥ طريق ماديسون، وتوجهت إلى مكتب شئون العاملين وقلت لهم إننى أريد العمل مساعد مخرج. انهمكت فى ملء الاستمارة وفجأة سمعت من يقول: "ارسل لى هذا الأحمق هنا مرة أخرى." عدت إلى هذا المكتب ووجدت رجلا جالسا هناك بصحبته مروحة كهربائية تهب عليه من كل ناحية. كان يدعى ريتشارد ستانلى ويشغل منصب رئيس شئون العاملين فى سى بى إس. وقال لى: "أردت فقط أن أرى أى جرأة هذه التى ألقت بشخص ليدخل هنا ويسأل عن وظيفة مثل هذه".

جلسنا وتحدثنا ولم أعرف سبب إعجابه بى. وبعد حوالى خمس عشرة دقيقة قال: "اسمع، هناك رجل يجب أن تقابله اسمه هال ماير. إنه فى شارع ٤١ وطريق ڤاندربلت. هل تعتقد أنك ستتمكن من إحضار سيرتك الذاتية هناك لو استدعيتك؟" فقلت: "أعتقد أننى من المحتمل أن أتمكن من ذلك، نعم." كان ذلك فى حوالى الرابعة والنصف بعد الظهر، ودرجة الحرارة بالخارج بلغت مائة واثنين، واقترح هو أن أستقل سيارة تاكسى إلى هناك. نزلت الشارع ولم أعثر على تاكسى، فجريت كل هذا المشوار إلى هناك حتى طريق ڤاندربلت، وصلت هناك وأنا مبلل ومنقوع فى بحر من العرق. ذهبت إلى مس أونيل السكرتيرة، وأعطيتها سيرتى الذاتية، فقالت إن مستر ماير ممكن أن يرانى بعد حوالى ثلاثة أسابيع. لا أعرف ماذا تلبسنى حتى أقول لها ما قلته لكننى قلته: "لا يمكننى ذلك." فقالت.. "ماذا عن نهاية الأسبوع؟" فقلت لها: "لا، لا أستطيع لأننى يجب أن أعود إلى كاليفورنيا." وأخيرا قالت: "ماذا لو كان الموعد خلال يومين فى العاشرة؟" فقلت لها: "أوكى، سأكون هناك".

ثم عدت لأرى هذا الرجل وكان يشبه الممثل لويد نولان تماما. آه، أخبرتنى مس نولان قبل دخولى، أنه لو لم يجلس معك وقتا طويلا، من فضلك لا ترتبك لأنه مشغول لأقصى درجة. فدخلت وألقى هو نظرة على سيرتى الذاتية، ورأى أننى كنت ضمن وحدة التصوير الخامسة بسلاح الطيران. فأخبرنى أنه هو أيضا كان عضوا بفرقة التصوير الخامسة أثناء الحرب العالمية الثانية. تحدثنا ومكثت هناك حوالى نصف ساعة وأخيرا قال لى: "انتبه إلىّ، عندى هذه الكومة الضخمة من السير الذاتية الملقاة أمامى. كل هؤلاء الناس يملكون هذه الخبرة فى المسرح والأفلام، فما الذى جعلك تعتقد

أنك أكثر كفاءة للوظيفة مقارنة بالباقين؟" لا أعرف سببا وجيها لما حدث، لكننى قلت له إننى ليس عندى عادات سيئة حتى أضطر للإقلاع عنها. وفى النهاية قال: "أعرف أنك سمعت هذا من قبل، لكننى سأتصل بك فعلا بطريقة أو بأخرى بمجرد ما يجد جديد، هذا لو حدث أى جديد. لكن بغض النظر عن ذلك، سيصلك خبر منى خلال الأسابيع الأربعة القادمة".

هكذا عدت إلى الفندق الصغير الحقير الذى كنت أعيش فيه، حيث لا توجد لديهم خدمة استقبال الرسائل على التليفون. كل ما سأفعله هو الخروج فى الصباح وشراء ساندوتش، ثم أجلس فى الغرفة وأنتظر التليفون ليرن؛ لأننى لم أرغب فى فقدان هذه المكالمة لو جاءت. سرت على هذا المنوال حوالى أسبوعين ونصف. كنت قد أفلست تماما عندما جاءتنى مكالمة أخيرا، وكان المتحدث هو هال ماير الذى قال: "اسمع، لقد رقينا أحد مساعدى المخرجين ليتولى مهمة الإخراج لمدة ثمانية أسابيع، بمعنى أن لدينا وظيفة يمتد زمنها ثمانية أسابيع، هل تريدها؟" فأجبته: "نعم، بالتأكيد أريدها. متى سأبدأ؟" فقال: "غدا".

وأصبحت مساعد مخرج فى سى بى إس، وبدأت الأمور تنفرج جدا جدا أمامى. أقصد أننى كنت بارعا فى مهنتى. مساعد مخرج فى سى بى إس تعنى فى هذه الحقبة القيام بمهمة المصور بصفة أساسية. كنت هناك لأساعدهم. وفى يوم ما أفرغ أحدهم ما فى جوفه وتقيأ فوقى وقال: "صور أى شىء، انقذنى، انقذنى!" فاضطررنا لإخراجه من غرفة التحكم، وتوليت أنا إخراج العرض على الهواء بشكل أو بآخر.

فى اليوم التالى تحدثت مع رئيس سى بى إس، الذى قال لى: "هل تعرف، لقد كانت تجربة رديئة." فقلت: "لقد أغرقنى الرجل. وقد تمكنت من إخراج العرض أفضل منه." فاستكمل قائلا: "ولم لا تكون أنت المخرج؟" وكأننى وقعت فى خية محكمة لأن هذا لم يكن مطلبى. فقال الرجل: "جرب ولو لم تحب المهنة، يمكنك أن تسترد وظيفتك القديمة كمساعد مخرج." فوافقت بناء على هذا الشرط.

أول عرض قدمته كان بعنوان "أنت هنا مع الضيف والتر كرونكيت". قبل هذه اللحظة كنت قد عملت مساعد المخرج فى هذا العرض لواحد من أفضل المخرجين الذين عملت معهم وهو سيدنى لوميت. ساعدت سيدنى فى هذا العرض وتعلمت منه الكثير. عاملنى سيدنى بلطف كبير. ولم أنس له ذلك أبدا. الحقيقة أنه علمنى أمورا عديدة، وكان صبورا معى كل الصبر. انتهيت من إخراج هذا العرض وانتقلت لإخراج عرض آخر بعنوان خطر، الذى استغرق زمن عرضه نصف ساعة أيضا، وذهبت من بعده إلى كاليفورنيا لإخراج عرض الذروة، واعتدت على التنقل بين الكثير من العروض، ثم جاء موعدى مع عرض مسرح ٩٠. بين هذا وذاك قدمت عدة حلقات من برامج استوديو ١، وغيرها من البرامج الأخرى، لكن هذه إجابة طويلة للغاية على سؤال قصير للغاية.

قدم رود سيرلنج معى مجموعة من العروض الرديئة. حقيقة الأمر أن رود كتب البرنامج الثانى الذى أخرجته، واستغرق زمن هذا العرض الخطر نصف ساعة وكان بعنوان "ليلة ظلام" وشارك فيه بول نيومان، وأنا عندى شريط العرض على الكينسكوب، وقد شاهدته منذ وقت قريب ووجدته جيدا بشكل كبير. عرض جيد بالفعل. حصل بول نيومان على أجره كممثل حوالى ثلاثمائة دولار، وحصلت أنا على مائتى وخمسين دولارا، بينما حصل رود على مائتى دولار مقابل كتابته البرنامج، لتبلغ ميزانية العرض بالكامل سبعة عشر ألف دولار. لكنه كان عرضا طيبا. وواصلت عمل هذه النوعية من البرامج مع رود وأصبحنا صديقين مخلصين. صديقان مخلصان جدا. وقد عمل معى فى فيلم "سبعة أيام وليال". وهو رجل أحترمه كثيرا وقد تعاونا معا بشكل طيب. أنجزنا سويا أعمالا جيدة. أعتقد أننى قدمت عشرة برامج من تأليفه.

ترك مارتن مانوليس أثرا هائلا على مشوارى الفنى، لأننى عملت معه كثيرا. فهو يتربع عندى فى المقام الأول لأنه نقلنى من المجهول إلى المعلوم، أى من برنامج خطر إلى كاليفورنيا لإخراج برنامج الذروة وبعده إلى برنامج مسرح ٩٠. أعتقد أننا قدمنا معا حوالى ستين أو سبعين برنامجا. ومارتن رجل غير عادى بالمرة، ومازال كذلك، لكن مارتن لديه طاقة ليعمل بمهارة وقت الكارثة، وأعتقد أننى تعلمت كيفية العمل

تحت ضغط بفضل مارتن. فهو يملك القدرة على ترتيب الأشياء حسب المنظور، أعتقد أنه يؤديها أفضل من أى شخص آخر عرفته. إنه مبهر فى التعامل مع الناس. إنه منتج مثالى، بالنسبة لبرامج على الهواء بالتأكيد، لأنه كان موهوبا فى كتابة السيناريو، كما كان بارعا فى التحايل على كل شىء ممكن حدوثه، ويمتص الضغط أفضل من أى شخص آخر عرفته من قبل. وقد شجعنى، لقد شجعنى مارتن مانوليس، ومنحنى الثقة لأقدم أفضل الأعمال المثيرة للجدل فى تاريخى؛ لأننى كنت أعرف أنه سيحمينى، وأعرف أنه سيساعدنى، ومتأكد أنه يقف فى ظهرى. وحتى اليوم مازال مارتن مانوليس من أقرب أصدقائى.

كيف كنت أستكشف طريقى للسينما لو لم أخلص لأعمالى التليفزيونية. تعاونت مع مؤلفين مدهشين، مع ممثلين رائعين، ومع منتجين عظماء بحق فى مختلف العروض. استمتعت بكل هذه السيناريوهات المختلفة، توليت كل هذه المهام، وخضت كل هذه المواقف. تمكنت من تحمل مسئولية كل شىء تقريبا لأننى كنت صغيرا جدا - كنت فى العشرينات من عمرى - وعندما بلغت من العمر أربعة وعشرين عاما أصبحت مخرجا. ثم بلغت الثلاثين من عمرى وأنا أقوم بإخراج برنامجى التليفزيونى الأخير. إنه مشوار متكامل عشته ما بين الرابعة والعشرين وحتى الثلاثين، قدمت حوالى مائة وأربعين برنامجا متفردا ويزيد فى هذه الفترة. لكننى لم أرغب أبدا أن أصبح مخرجا سينمائيا، أعتقد أنه من المهم الاعتراف بذلك. كنت أطير من السعادة وأنا أخرج البرامج التليفزيونية على الهواء. كان يجب أن أستكمل ما بدأت، لو لم تبدأ المهنة نفسها فى الاندثار.

الغريب الصغير (١٩٥٧)

چيمس ماك آرثر، كيم هانتر، چيمس دالى، چيمس جريجورى، ماريان سلديس، ويت بيسيل، چيفرى سيلڤر، إديث إيڤانسون.

ظهر فيلم الغريب الصغير؛ لأنه مستلهم من عرض تليفزيونى أخرجته من قبل فى حلقات الذروة بعنوان "سدد الضربة". قام مؤلف البرنامج التليفزيونى بكتابة الفيلم أيضا، بعدما أضاف إلى الأصل خمسين دقيقة. الحقيقة أننا استعنا بنفس الشاب چيمس ماك آرثر ليلعب دور البطولة. إنها قصة شاب صغير ووالده، مأخوذة من حدث ضمن السيرة الذاتية فى حياة الكاتب روبرت دوزيير. كان والده هو وليام دوزييلا، الذى عمل رئيسا لإنتاج شبكة سى بى إس، ثم أصبح رئيس إنتاج شركة أفلام آر كى أو. عندما تولى هذا المنصب، أخذ البرنامج وأعاد صياغته فى قالب فيلم روائى، وطلب منى إخراجه. وأنهيت المهمة فى فصل الصيف أثناء فترة راحتى من العمل التليفزيونى.

كرهت مهمة إخراج الفيلم. كرهتها بشكل صريح. رقم واحد، لم أفهم ماذا تعنى الأفلام، لم أفهم آليات عمل هذا البيزنس بالكامل الذى يستخدم كاميرا واحدة. لم أستوعب مفهوم الانتظار. لم أتقبل كيف تقيد خطوات نفسك. حاولت تصوير مشهد لأنتقل منه إلى المشهد الآخر مثلما اعتدت فى برامج التليفزيون المذاعة على الهواء، لكنى لم أنجح أبدا. لم أفهم كيفية تصوير المشاهد خارج نطاق التسلسل. وهو ما يعنى أننى لم أعرف كيف أصور مشهد نهاية الفيلم فى بداية خطة العمل. وأشياء من هذا القبيل. افتقدت الشعور بالراحة مع فريق العمل خلف الكاميرا المصاحب لى تماما، والإحساس بالراحة مع هؤلاء أمر مهم جدا بالنسبة لى، فأنا عندى الآن فريق عمل أتعاون معه، ومفترض أننى أكرس نفسى لهم بلا حدود، لنشعر جميعا أننا امتداد لبعضنا البعض. أما فى هذا الفيلم فقد كان فريق العمل عدائيا جدا معى؛ لأننى كنت صغيرا جدا. فى السادسة والعشرين من عمرى. أصغر من أى فرد منهم بحوالى عشرين عاما. حاولت تقديم فيلم على مستوى راق بميزانية قليلة للغاية، فى ظل برنامج عمل للتصوير يمتد لأقصر مدة ممكنة. بينما طاقم العمل معتاد على أفلام الاستوديو الكبير. لقد كرهوا العمل فى هذا الفيلم. وتوالت الصدامات بين المصور وبينى. كانت مأساة، تجربة مأساوية أمقتها من كل قلبى.

نتوء صغير على الطريق

انتظرت سنوات كى أخرج فيلمى التالى، وقد قدمته فقط لأن برامج التليفزيون المذاعة على الهواء والتى اعتدت عليها قد توقفت. جاء رجل يدعى چيمس أوبرى وتولى رئاسة سى بى إس، وتكفل بإزالة كل برامج الهواء التى كنت أقوم بها. وأصبح وجودى كمخرج لبرامج الهواء مثل وجود حداد القرية بعد اختراع الأوتومبيل. لم تكن هناك حاجة لمجهوداتي. أصبحت بلا عمل. كنت وقتها فى الثلاثين من عمرى، ورجلا مطلقا، ومطرودا من فيلم يسمى الإفطار عند تيفانى، بدون أن أخرج كادرا واحدا. كنت قد استدعيت للعمل فى هذا الفيلم مع مارلين مونرو، وچورچ أكسيلورد هو كاتب السيناريو، وبين ليلة وضحاها سافر المنتجون إلى سويسرا وتعاقدوا مع أودرى هيبورن. وقالت أودرى هيبورن وزوجها اللاحق مل فيرير إنهما لم يسمعا بى من قبل، وأصرا أن أتقاضى أجرى لأرحل ليستعينا بمخرج آخر، بالمخرج بليك إدواردز. وأصبحت عاطلا بلا أهداف، و تمزقت حياتى الشخصية إلى شذرات.

الهمج الصغار (١٩٦١)

بيرت لانكستر، دينا ميريل، إدوارد أندروز، ڤيڤيان ناثان، شيلى وينترز، لارى جيتس، تيلى ساڤالاس، بيلار سيورات، چودى فير، روبرتا شور، ميلتوم سيلزر، روبرت بيرتون، ديڤيد چى. ستيوارت، ستانلى كريستن، چون ديڤيز شاندلر.

اتصل بى وكلائى الذين لم يحمونى نهائيا مما حدث لى فى فيلم الإفطار عند تيفانى، وأخبرونى أن هناك فيلما يلعب بطولته بيرت لانكستر وينتجه هارولد هيشت، شريك بيرت لانكستر فى هذا الوقت. ذهبت إلى هناك ووجدت أن شركتهم قد أفلست، وأنهم مدينون ليونايتد آرتستس بمال وفير. ولكى يدفعوا دينهم وافقوا على إنتاج ثلاثة أفلام بميزانيات متواضعة لأقصى درجة، على أن يتقاضى بيرت لانكستر أجرا زهيدا للغاية،

وجاء هذا الفيلم ليكون الأول بين الثلاثة. كان اسمه "مسألة إدانة" وهو مقتبس من رواية لإيفان هانتر. سألني هيشت ومدير إنتاجه سؤالا واحدا عن الفيلم كله - هل يمكنني تصوير الفيلم في خمسة وثلاثين يوما؟ لم يسألاني لا عن تصويره بمستوى طيب، ولا عن قدرتي على عمل هذا ولا عمل ذاك، سألاني فقط عن تصويره في خمسة وثلاثين يوما. فقلت لهما: "نعم، أقدر." أجبتهما بدون أن أعرف لو كنت سأقدر أم لا. لكنني قلت نعم، وتعاقدا معي لإخراج الفيلم. وتحول اسم الفيلم من "مسألة إدانة" إلى "الهمج الصغار". وكان هذا هو موعدي مع فيلمي الغريب الصغير والهمج الصغار. دائما ما يجول بخاطري أنني قبلت فيلم "رجل الطيور في جزيرة ألكاتراز"، لأنهم أغلب الظن لم يستطيعوا إضافة صفة "صغير" إلى عنوان الفيلم؛ وإلا ستكتمل ثلاثية الصغار.

صممت على إحضار أفراد عصابة حقيقيين من الأحداث المذنبين للمشاركة في الفيلم. أبدى المنتج هارولد هيشت رغبته في الاستعانة بالممثل بول آنكا؛ ليلعب دور زعيم هذه العصابة، مقابل ترك بول يغني الأغنية التي تحمل عنوان الفيلم. فأبلغته أنه ليس اختيارا مناسبا، ودخلنا في مناقشات طويلة عريضة ساخنة حول هذه المسألة لأكثر من ثلاثة أسابيع، لكنني فزت في النهاية. العمل مع هؤلاء الصغار مثير جدا، لكنه استهلك وقتا ثمينا أيضا. فأنا أخرج فيلمي الروائي الطويل الأول مع نجم سينمائي كبير بحجم بيرت لانكستر، وأردت أن أقضي معه أكبر وقت ممكن قدر المستطاع. واستدعيت هذا الممثل الشاب الذي عمل معي مساعدا في العرض التليفزيوني "إنجاز المهمة" الذي أخرجته على الهواء من قبل. كان متفاهما جدا مع الممثلين وكان صديقا جيدا لي ويدعى سيدني بولاك. وصل إلى نيويورك وتفاهم مع هؤلاء الأطفال وأنجز عملا عظيما. إلا أن بيرت لانكستر أعجب به جدا، وحدد له موعدا مع لو وازرمان. حاول بيرت كما حاولت أنا إقناعه بأنه لابد أن يصبح مخرجا، أما باقي القصة فقد أصبحت ذكرى كما يقولون. وقد غير مساره وتحول إلى مخرج جيد.

كيف يختار أعماله ؟

الأسلوب الذى يتبعه الإنسان فى اختيار مشروعاته فى بيزنس الأفلام هو أسلوب انتقائى بحت خاصة فيما يتعلق ببيزنس الأفلام التجارية. فأنت تحتاج أن تكتب السيناريو بنفسك وتطور الأوراق، أو تتعامل مع مادة محددة مقدمة إليك لتخرجها. وأنا دائما أنجذب إلى المادة المثيرة للجدل، والتى تضم شخصيات تمر بأزمة. أحاول اختيار موضوع يقوم على حقيقة؛ حتى أتشجع على الذهاب لمشاهدة الفيلم مثلما يفعل أى شخص آخر. هذا هو المعيار الحقيقى عندى. فأنا أبحث عن هذا النوع من القصص التى تثير اهتمامى، سواء كانت اجتماعية أو نفسية، لا تفرق كثيرا، فهى فى النهاية قصة تشد انتباهى.

سر اختيار الممثلين

أهم ما يجب أن تحرص عليه وتفعله، هو وضع نفسك فى بيئة متآلفة مع أعمال ممثلين عظماء كثيرين حتى لا يفوتك أى شخص. أنا أحاول وأختار أفضل ممثل للدور، لكن فى الوقت نفسه وجود علاقة شخصية شديدة القرب بين الممثل والمخرج أمر مهم جدا. أعتقد أن اختيار ممثل يمكنك التفاهم معه مسألة غاية فى الأهمية. اختيار الممثلين أو الكاستنج عملية مرهقة ومؤلمة؛ لأننى أتصور بأمانة أن اختيار الممثلين يمثل غالبا سبعين بالمائة من مهمة الإخراج. أنت فى حاجة إلى اختيار أفضل مسئول عن اختيار الممثلين قدر المستطاع، يتواصل فى العمل معك بقوة ويفهمك ويفهم نوعية الممثل الذى تحب أن يعمل معك. لا توجد قاعدة صعبة أو سريعة لعملية الكاستنج. كل ما هنالك أننى أحب العمل مع الممثلين الموهوبين، لكننى أتخيل أن أى مخرج سيخبرك بالكلمات نفسها. فأنا لا أمتلك وصفة سحرية لهذه المهمة.

لقد اكتشفت أن التواصل يعد من أصعب أركان هذا البيزنس؛ لأن هذا العمل يقوم على التواصل بشكل جوهرى. بمجرد ما تتعاون مع أحدهم وتمتلك القدرة على

التواصل معهم بشكل فعال، تتعثر فى مغريات الرغبة فى العمــل معهم مرة أخرى؛ لأنك لن تبدأ عملية البحث عن كيفية التواصل معهم من جديد. فى حالة العمل مع بيرت لانكستر وأنچيلا لانسبيرى وروى شيدر، أو مع أى من الممثلين الآخرين الذين تعاونوا معى كثيرا، تجد أنه من صعب علىَّ توجيههـم بأى كلمة. إنهم يعــرفون كل شىء، ونحن نتكلم فى أضيق الحدود. نفهم بعضنا البعض وهذا شعور رائع. عندك مثلا فريدريك فوريست وكلارنس وليامز، فهما ممثلان أعمل معهما الآن، وقد ربطت بيننا علاقة عظيمة.

رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز (١٩٦٢)

بيرت لانكستر، كارل مالدن، ثيلما ريتر، نيڤيل براند، بيتى فيلد، تيلى ساڤالاس، إدموند أوبرين، هيو مارلو، ويت بيسيل، كراهان دنتون، چيمس ويسترفيلد

"رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز" فيلم متفرد؛ لخلوه من المشاكل نسبيا. تم تصوير الفيلم بالتتابع من البداية إلى النهاية كأنك تخرج عملا مسرحيا. فى هذا الوقت كان بيرت لانكستر واحدا من أقوى الممثلين فى هذه الصناعة، ويستطيع أن يحقق ما يريده تماما. وبفضل التغيرات المذهلة التى يحدثها الماكياچ ويمر لانكستر من خلالها، تمكنا من التصوير حسب ترتيب المشاهد. كان فيلما قاسيا فى طلباته.

تعلمنا أيضا أنه لا يوجد أصعب من العثور على طائر متدرب. لا يوجد إلا طيور جائعة. حاولنا حثها على الطيران من البابب إلى يد لانكستر. وضعنا طعاما لها على أصابعه. فى تلك الأيام لم نكن نمتلك كاميرات محمولة صامتة. فلم يكن متوفرا إلا كاميرات ميتشل بى إن سى وإن سى. أما الأولى فهى كاميرا صامتة تحمل ألف قدم من الخام، وما علينا إلا وضع الألف قدم المطلوبة ونظل فى انتظار الطيور. والمؤكد أن الموقف تكرر مرة بعد مرة حتى تتعطف علينا الطيــور، وهى التى لا يحلو لها الحركة إلا ونحن نغير الخام. أخذت منا هذه المشاهد ساعات وساعات.

كنت أريد تقديم رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز، برنامجا تليفزيونيا على الهواء، لو يمكنك تخيل ما أعنى. إن تجول هذه الطيور وطيرانها فى أنحاء الاستوديو كارثة حقيقية، لكننى كنت شابا صغيرا جدا وممتلئا بالثقة من داخلى، ولم أتصور أن هناك أى شىء أكبر من قدراتى. وفكرة تقديم العمل فى التليفزيون على الهواء تندرج تحت هذا التصور. فى منتصف رحلة تصوير فيلم "الهمج الصغار" أخبرونى أنه لا توجد فرصة لإخراج فيلم رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز؛ لأن بيرت لانكستر كرهنى وتصور أننى أقف موقف المدافع الصارم ولا أستمع إليه، إلى آخر هذه الكلمات. وكل هذا لا علاقة له بالحقيقة. لكن هذا الخبر تسبب فى مرورى بأوقات عصيبة للغاية، كل هذا لأننى لا أخضع له. إنه يريد أن يدخل ويخرج وينهى العمل ليدفع دينه إلى يونايتد آرتستس، ثم ينتقل إلى العمل الآخر رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز. عندما انتهينا من فيلم الهمج الصغار لم يلق إلىَّ بتحية الوداع مطلقا، لقد انصرف وانتهى الأمر.

عدنا إلى نيويورك بعد مونتاج الفيلم معا، وتلقيت مكالمة من هارولد هيشت، وقال إنك يجب أن تغادر وتصل إلى كاليفورنيا؛ لأن هناك مشكلة فى فيلم الهمج الصغار. فقلت: "هارولد، أنت لا تواجه أى مشكلة فى فيلم الهمج الصغار. لو تركت الفيلم لحال سبيله بالمونتاج الذى نفذته وبدون محاولة إصلاحه، سيصبح كل شىء على ما يرام. فقال إنهم جربوا الفيلم الليلة السابقة وهناك مشكلة كبيرة بالفعل. كنت وقتها أسير فى إجراءات الطلاق، وآخر مكان أود الذهاب إليه هو كاليفورنيا بسبب نزاعات الملكية. أما فى نيويورك فأنا أعيش بهدوء. وافقت على الذهاب هناك فى عطلة نهاية الأسبوع مستخدما اسما آخر لألقى نظرة على الفيلم، بشرط أن يضمنوا لى توفر تذكرة العودة.

شددت الرحال إلى مطار لوس أنجلوس الدولى، ومن الذى وجدته هناك فى استقبالى إلا بيرت لانكستر نفسه. أدركت وقتها أنه حدث غريب جدا جدا، لأنه لم يودعنى ولا بكلمة واحدة. لكن بيرت قال لى: "أريد أن أخبرك بشىء. كنت أعرف أننى لو طلبت منك الحضور إلى هنا لن تأتى." وأضاف: "شاهدت فيلم الهمج الصغار الأسبوع الماضى. إنه فيلم رائع. أتصور أنك قدمت عملا عظيما، وأريدك أن تخرج فيلم

"رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز". هل توافق؟" الحقيقة أننى ارتبكت كثيرا. ارتبكت بمعنى ارتبكت، لأننى أعرف هذا الفيلم جيدا، وطالما حلمت بإخراجه. قرأت السيناريو وأخبرتهم أنه طويل وحذرتهم أن عرضه سيتعدى أربع ساعات، لكنهم أصروا على تصوير السيناريو أو العثور على مخرج آخر.

فبدأنا تصوير الفيلم. وظللنا نصور ونصور ونصور. وبينما نحن الآن فى مرحلة المونتاج معا، اتصلت بهارولد هيشت وأخبرته أن معى نسخة ما بعد المونتاج وأريده أن يراها هو وبيرت. فعاود الاتصال بى وقال إنهما حجزا حجرة عرض فى الساعة الثالثة باستوديوهات كولومبيا، وبعد الفيلم سيذهب هارولد إلى حفل كوكتيل الساعة السادسة فى براون ديربى فى الشارع المجاور. فقلت له: "إلغ الموعد يا هارولد واعتذر عن العشاء". وسألنى: "عما تتحدث؟" فأخبرته أن الفيلم يستغرق زمن عرضه أربع ساعات وخمس وأربعين دقيقة. يمكنك أن تتخيل حالة الرعب التى سيطرت على الجميع بعد العرض، وسألنى هارولد لو كان يمكننى مونتاج الفيلم. فقلت: "لن أستطيع ذلك." الفيلم اسمه رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز، وفى هذ السيناريو لا يعثر البطل على الطيور لمدة ساعة وخمسين دقيقة." قطعنا سبل المناقشات ذهابا وإيابا، واختصارا للكلام قال.. "ماذا يجب أن نفعل؟" فقلت: "يجب أن نعيد كتابة الفيلم وتصوير نصفه الأول". بعد جدل مستفيض أدرك كل شخص أن هذا هو الحل الذى يجب اللجوء إليه.

لكن بيرت لانكستر انشغل بتصوير فيلم محاكمة فى نورنبرج للمخرج ستانلى كرامر، على حين تفرغ السيناريست معى لإعادة كتابة الجزء الأول من الفيلم. المشكلة أنه فى نهاية الفيلم يظهر بيرت لانكستر أصلع تماما، لأنه من المفترض أنه تقدم فى العمر. فاضطررنا إلى استبعاد هذه المرحلة. مشهدان فقط تقريبا هما اللذان ظهر فيهما بيرت لانسكتر بشعره الحقيقى، وصورنا الفيلم حيث عثر البطل على الطيور فى الدقائق العشر الأولى. وضعنا المشاهد بجوار بعضها لنصل إلى شكل الفيلم الذى يعرفه الناس الآن. والحقيقة أننا صورنا فيلما ونصف.

مرشح مانشوريان (١٩٦٢)

فرانك سيناترا، لورانس هارفي، چانيت لي، أنچيلا لانسبوري، هنري سيلفا، چيمس جريجوري، ليزلي باريش، چون ماكجايفر، كاي دي، چيمس إدواردز، دوجلاس هندرسون، ألبرت بولسن، باري كيلي، لويد كوريجان، مدام سبايفي.

فيلم "مرشح مانشوريان" هو ثمرة تعاون بين چورچ أكسلرود وبيني. سألني چورچ لو كنت سمعت يوما عن كتاب بقلم ريتشارد كوندون يسمى مرشح مانشوريان، والحقيقة أنني لم أسمع عنه أبدا. عبرنا الشارع المواجه لشقته، شارع ٦٤ وطريق ماديسون، واشترينا نسختين من الكتاب، وتوجه هو إلى غرفة، بينما توجهت أنا إلى غرفة أخرى وقرأنا الكتاب. بعد ثلاث ساعات غادرنا الغرفتين وقد وقعنا في غرام الكتاب. اتصلنا بإرفنج لازار، وكيل چورچ، وقد رشح لنا الكتاب. من حسن حظنا أن فرانك سيناترا أبدى رغبته في تمثيل الفيلم.

كي نتفق مع سيناترا ونوطد الاتفاق ذهبنا إلى فندق فاونتنبلو في ميامي حيث يقيم. واجهتنا مشكلة بسيطة لأنني لم أقدم فيلما بعد انهيار كل شيء وأحوالي المالية متعثرة. ومع ذلك أنجزنا الفيلم بطريقة أو بأخرى. ذهبنا إلى ميامي وهناك قال لي چورچ أكسلرود: "اسمعني، يجب أن نحصل على هذا الرجل سيناترا. لا تنطق بكلمة تشجعه على الرفض. لا تهاجمه، لا تفعل أي شيء يثير شكوكه نحونا." أخذنا بعضنا ووصلنا إلى سويت فرانك سيناترا في فندق فاونتينبلو. طرقنا الباب، وظهر سيناترا بابتسامته العظيمة تحيينا. وقال سيناترا: "يا إلهي، أنا سعيد بزيارتكما لأنني في أمس الحاجة لتمثيل هذا المشروع".

أي كلمة ستفلت منا بدءا من هذه اللحظة ستوقعنا في أزمة؛ لأنه أعلن رغبته في بطولة الفيلم بالفعل. أفضل حل تبقى لنا هو مغادرة المكان فورا، نشكره أولا ثم نرحل معا. لكننا لم نستطع لأنه منحنا تذكرتين لمباراة الملاكمة التي ستقام في اليوم التالي بين چوهانسون وباترسون، وهو ما ترتب عليه ضياعنا في الشوارع لمدة يوم ونصف.

لكننا حصلنا على موافقته هكذا بكل بساطة. مجرد حصولنا على سيناترا يعنى أن كل شيء على ما يرام. واستعنا بمجهودات لورانس هارفى ليلعب دور ريموند شو. طلب سيناترا الممثلة لوسيل بول لتلعب دور الأم، أما أنا فكانت عيناى على الممثلة أنچيلا لانسبورى. الحق أن سيناترا كان كريما معى لأقصى درجة. وقال: "عندى رغبة فى العمل معك وأنت المخرج، لو رأيت أنها أنچيلا لانسبورى، فهى إذن أنچيلا لانسبورى".

أذكر أن هناك أمرا مثيرا وقع. قبل أسبوعين من تصوير الفيلم، أدرك چورچ أكسلرود كما أدركت مثله أننا نقدم فيلما يرتب فيه فرانك سيناترا، بطلنا، مقتل والدته التى تجسد شخصيتها أنچيلا لانسبورى. هكذا كتب المؤلف كوندون الأحداث فى الكتاب. لقد اتضحت أمامنا هذه الحقيقة فجأة، يا إلهى، إنه فيلم لاأخلاقى فظيع، ونحن لن نقدر على ذلك. فوجدنا مفتاح الحل فى عدم علم شخصية سيناترا بالخطة كلها. بالتالى أحدثنا بعض الارتباك على قصة ريموند شو قبل أن يعترف بهوية مديره الأمريكى وخطته. وأصبحت المشكلة.. كيف تعثر على ريموند شو فى حديقة ميدان ماديسون، طالما أن شخصية سيناترا لا تعلم أين ذهب؟ لهذا أطفأنا كل مصابيح حديقة ميدان ماديسون أثناء ظهور إعلان النجم المتلألئ باستثناء مصباح الكشك حيث يوجد ريموند شو، وبهذه الطريقة اكتشف سيناترا مكان ريموند، وهذا هو ما حدث.

كما قلت فى البداية لقد رفض كلا استوديو فى البلدة فيلم مرشح مانشوريان. لم يتحمس له أحد. لم يتحمس له سوى چون كنيدى. لقد أحب الكتاب. كانت ثمة علاقة صداقة وطيدة تجمع بين سيناترا وچون كنيدى فى هذا الوقت. بمجرد علم مسئولى يونايتد آرتستس أن الرئيس يريد هذا الفيلم، تساقطت كل حبات المقاومة عن آخرها. الحقيقة أن چون كنيدى أراد معرفة مَنْ التى ستلعب دور الأم. هذا هو كل ما كان يريد معرفته.

"أعتقد أن فيلم "سبعة أيام فى مايو" واحد من أفضل الأفلام التى أخرجها چون فرانكنهايمر".

كيرك دوجلاس - ممثل

سبعة أيام فى مايو (١٩٦٤)

بيرت لانكستر، كيرك دوجلاس، فريدريك مارش، آفا جاردنر، إدموند أوبرين، مارتن بلسم، أندرو دوجان، هيو مارلو، ويت بيسيل، هيلين كليب، چورچ ماكريدى، ريتشارد أندرسون، بارت بيرنز.

اتصل بى إدوارد لويس، شريك كيرك دوجلاس؛ ليتفق معى على إخراج برنامج تليفزيونى لصالح اتحاد الحريات المدنية الأمريكية. أخبرنى إدوارد أثناء هذه المحادثة أنه اشترى مع كيرك دوجلاس هذا الكتاب، وأنهم فكروا فى إسناد مهمة الإخراج لى. إنه كتاب "سبعة أيام فى مايو". يلعب فيه كيرك دوجلاس شخصية الضابط النوبتجى، الذى يتلقى التحية من ضابط بحرى شاب، ويخبره بدوره أن كل حاملى رتبة الچنرال والأدميرال يتراهنون على سباق الخيول بريكنس الأسبوع التالى. من هنا بدأت الحبكة فى الانطلاق. لكن هذه ليست رؤيتى. فقد تراءى لى فى خيالى تخصيص المشهد الافتتاحى لوقوع أحداث شغب أمام البيت الأبيض، ثم الانتقال إلى مكتب الرئيس لإظهار الرئيس وهو يعانى وضعا سيئا فى الانتخابات، بما يعنى بدء الفيلم يوم الاثنين بدلا من يوم الأحد.

منذ سنوات وسنوات لا يقام سباق خيل فى الدولة أيام الأحد. قبل ثلاثة أسابيع من التصوير أدركت أننى فقدت يوما من أيام شهر مايو. فجأة أصبح الفيلم أمامى ستة أيام فى مايو؛ لأننى بدأت فيلمى يوم الاثنين والسباق كان يوم السبت. هناك فى البلدة رجل رائع متخصص فى التنقيح وإعادة الصياغة، وهو المسئول عن هذه المراهنات السخيفة المتعلقة باستنفاد الساعات من وقته بدلا من المال. إنه مدين لى باثنتى عشرة ساعة لمراهنات التنس التى خسرها. فاتصلت به وقلت له: "شارلى، أريد أن أحصل على اثنتى عشرة ساعة من وقتك الثمين." وحكيت له عن مشكلتى. فقال: "إليك الحل. أمامك هذا المشهد فى مطار واشنطن حيث يغادر السيناتور، بينما الكولونيل كلارك دوجلاس

يأتى لمقابلته. ثبت نتيجة هذا المشهد على حائط، ثم علق بوستر على الحائط يقول: أول يوم أحد يشهد سباق خيول بريكنس. هذا هو الحل أمامك." وهذا هو ما فعلته. ولم ينتبه أحد لما حدث على الإطلاق. وحصل الفيلم على مقالات عظيمة. وحتى يومنا هذا لم يعلم أحد بهذا الأمر، لكننا استعدنا اليوم السابع مرة أخرى.

تعامل كيرك دوجلاس بشكل ودود مع بيرت لانكستر، وفضّل بيرت أن يلعب دور الچنرال سكوت فى الفيلم. وأنا أخرجت فيلمين بالفعل بطولة بيرت لانكستر. ولا أريده للمرة الثالثة. فقد ظلت حكاية مونتاچ فيلم رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز، ذكرى مؤلمة للغاية، كما أننا لم نكن على علاقة جيدة فى أى من هذين الفيلمين. فكرت أن يلعب بول نيومان شخصية الكولونيل كيزى، ويلعب كيرك دور الچنرال سكوت. لكن كيرك استشعر بقوة مدى التناغم بينه وبين بيرت لانكستر، وتوسل إلىَّ أن أُعيد التفكير فى الأمر، وأضع بيرت لانكستر فى دور الچنرال. وافقت بعد محادثات طويلة. وانقلب الأمر إلى تولد علاقة مذهلة بين بيرت لانكستر وبينى أثناء العمل فى هذا الفيلم، وأصبح الفيلم تجربة طيبة جدا وجمعت الصداقة العميقة بيننا.

يجب أن أخبرك أننى قابلت رجلا فى هذا الفيلم أصبح صديق حياتى، وهو فى رأيى أرقى ممثل عملت معه، وأغلب الظن أنه أفضل رجل عرفته فى حياتى، إنه فريدريك مارش. لم يحدث أننى عشت تجربة مثلما عشتها مع فريدريك مارش، وغالبا لن أعيشها مرة أخرى. أعنى أنه لا توجد صفة فخمة تطلقها على هذا الرجل. لقد كسر جدار اعتزاله ليمثل فى فيلمى "بائع الثلج قادم" من أجل خاطرى. إن العمل معه لمحة مشرقة فى مشوارى الفنى.

الجائزة الكبرى (١٩٦٦)

چيمس جارنر، إيڤا مارى سينت، إيڤ مونتاند، توشيرو ميفون، بريان بدفورد، چيسيكا والتر، أنطونيو ساباتو، فرانسوا هاردى، أدولفو سيلى، كلود دوفين، إنزو فيرمونت، چينڤييڤ بيدچ، چاك واطسون، دونالد أوبرين، چين ميشود.

السيارات هى عشق حياتى. كان حلمى منذ الصغر أن أصبح سائق سيارات سباق. كنت فى فرنسا أخرج فيلما بعنوان "القطار" وذهبت إلى لومانس. وهناك رأيت الناس تصرخ وتهتف، كما ذهبت إلى بعض سباقات فورميولا وان، وتحققت أننى أريد تقديم فيلم عن سباق فورميولا وان. فى هذا الوقت كنت شريكا لإدوارد لويس، وكتبنا معا فيلم الجائزة الكبرى، الذى يتناول موسما واحدا فى سباق فورميولا وان.

تضمن الفيلم صعوبة شديدة فى إخراجه؛ لأننا كنا نصور فى المواقع الحقيقية أثناء السباقات المقامة فعليا. كان لدينا سياراتنا على الدائرة، والصعوبات ضخمة للغاية، لكن المكافآت عظيمة. تمكنا من الاستفادة من الحشود الهائلة المجتمعة يوم السباق، وجسدنا إحساسا مذهلا بالواقعية داخـل الفيلم. فقد كنا نصـور الحـدث الحقيقى، ثم تتداخل سياراتنا لتحقق سياقا من التنافس داخل السباق الواقعى.

أرسلنا سائقينا جميعا إلى مدارس قيادة السيارات. كان چيمس جارنر رياضيا عظيما، وقد خرج من المدرسة سائقا بارعا ماهرا بشكل يصعب تصديقه. كما أبلى إيف مونتاند بلاء حسنا، وكذلك أنطونيو ساباتو. الوحيد الذى لم ينجح هو بريان بلفورد، الذى لم يستطع قيادة السيارة من الأساس، واضطررنا لاستخدام دوبلير له طوال الوقت. أما الرجال الآخرون فقادوا سياراتهم بأنفسهم فعلا وأتقنوا مهمتهم تماما. إنهم شجعان بحق هؤلاء الممثلين الثلاثة. لقد نجحوا فى مهمتهم تماما.

لم تقع حوادث. هذا هو أروع ما فى الفيلم. وقد أسعدنى ذلك كثيرا؛ لأننى كنت دائما أتكلم مع سائقى سيارات السباق ومع الممثلين عن الأمان. عمل معنا طاقم عظيم خلف الكاميرا، وحرصنا باستمرار على مراجعة كل شىء مرة ومـرة أخرى؛ حتى لا يحدث مكروه لأحد. وعرفنا أنه لو وقع أى حادث مريع وبسببنا نحن، سنتعرض إلى الطرد من مضمار السباق وينتهى الفيلم. أعنى عندما تضع المخاطر التى تحملناها فى الاعتبار لإخراج هذا الفيلم، فى حالة حدوث أى ضرر، سيتم إلغاء الفيلم وستخسر إم چى إم كل هذه الأموال؛ لأنه فيلم مكلف للغاية.

هذا الفيلم منظومة عظيمة من الحب فى حياتى. إنها أفضل أيام قضيتها فى إخراج فيلم سينمائى. لن أستشعر حلاوة هذه الأوقات مرة أخرى؛ لأننى أعشق هذه الرياضة ذاتها. إنه حلم طالما داعبنى لتحقيقه طوال عمرى، وأتمنى فى حياتى القادمة أن أصبح سائق سيارات سباق. لقد أحببت كل يوم من أيام إخراج ذلك الفيلم. إنه إحساس عظيم، عظيم.

جاء روبرت أوبرين، رئيس مجلس إدارة مترو لمقابلتى فى شهر أغسطس وقال لى: "اسمعنى، عندى مشكلات مع مجلس الإدارة. يجب أن يعرض الفيلم بدور العرض فى ديسمبر، وسأدعمك بكل ما تحتاج إليه لأننى أسعى لإنهاء هذا الفيلم." عدت إلى الولايات المتحدة فى الثانى من شهر أكتوبر محملا بمليون ومائتين وخمسين ألف قدم من الفيلم قبل المونتاج. ذهبنا إلى مترو جولدن ماير، فى مدينة كالفر. واصطحبنا معنا أربعة فرق من المونتيرين، وظللنا نعمل أربعا وعشرين ساعة فى اليوم، وسبعة أيام فى الأسبوع. انتهينا من الفيلم، وظهر فى دور العرض فى الحادى والعشرين من شهر ديسمبر، وفاز بجوائز الأكاديمية لأفضل مونتاج وأفضل صوت وأفضل مؤثرات صوت. وكأنها عودة حقيقية حميدة لإخراج برامج التليفزيون المذاعة على الهواء.

الغجر (١٩٦٩)

بيرت لانكستر، ديبورا كير، چين هاكمان، سكوت ويلسون، وليام ندوم، بونى بيديليا، شيرى نورث، كارل رندل، فورد رينى، چون نابير.

فيلم "الغجر" مشروع أبدعه إدوارد لويس. وهو مقتبس من رواية لرجل يدعى چيمس دروت، واستعنا بوليام هينلى لاقتباس الرواية وتحويلها إلى سيناريو سينمائى. شاهدنا چين هاكمان فى فيلم بونى وكلايد، وتصورنا أنه أدى أداء بديعا. لو تأملت الفيلم ستجد هاكمان هو المحرك الذى دفع الفيلم إلى النجاح. كم كان لامعا فى الفيلم. أعتقد أن چين هاكمان وفريدريك مارش هما أفضل ممثلين سينمائيين عملت معهما. چين هاكمان ممثل سينمائى متقد الذكاء، وكان خرافيا فى ذلك الفيلم.

وبفضل علاقتي القوية بلانكستر طلبت منه تجسيد دور مايك ريتنج لنتعاون مرة أخرى. الخطأ الذى ارتكبناه أننا قتلنا الشخصية التى لعبها بيرت قبل نهاية الفيلم بخمس وعشرين دقيقة، وهو ما كان لا يجب أن نقترفه. لكننى أحب هذا الفيلم. إن ديبورا كير مصدر بهجة لمن يتعاون معها. حالفنا الحظ بفريق ممثلين جيد جدا. قضيت وقتا ممتازا فى إخراج ذلك الفيلم فى كانساس.

الفرسان (١٩٧١)

عمر الشريف، ليى تايلور - يانج، توم تريون، مارك كوليانو، ديڤيد دى كيسر، بيتر جيفرى، جاك بالانس، إريك بولمان، محمد شمسى، آلان ويب.

يدور فيلم "الفرسان" عن رجال لعبوا لعبة جاءتنا من عند جنكيز خان تسمى بوزكاشى. الرجل الوحيد الذى شعرت أن باستطاعته لعب هذا الدور هو عمر الشريف، وأسعدنا الحظ بالحصول عليه. وتعاقدنا مع جاك بالانس ليلعب دور بالسن، والد عمر الشريف. وجهة نظرى أنه إعادة التقاء بين بالانس وبينى، لأننا قدمنا معا العديد من البرامج التليفزيونية، من بينها التايكون الأخير فى مسرح ٩٠، وأنا أحمل تقديرا عظيما لجاك لا تتخيله.

صورنا جزءا كبيرا من الفيلم فى أفغانستان، وهو مكان مثير بالنسبة لى. إنه مكان غاية فى السمو والجمال، لكنه غاية فى التوحش أيضا. بمجرد وصولك هناك ستدرك لماذا لا يستطيع أحد هزيمة هذا المكان. أقصد لو حدث أن الروس سألونى يوما، سأقول لهم: "لا تذهبوا إلى هناك، لأنهم نوعية من الناس الذين لا يمكن هزيمتهم". بدون شك إنه مكان مذهل.

يمثل سياق المشاهد المعتمد على الجياد قانون لعبة تسمى بوزكاشى. استخدم جنكيز خان هذه اللعبة ليجهز محاربيه للحرب. هدف اللعبة وضع جيفة ماعز محشو أو خروف محشو فى دائرة. يتولى أحد الفرسان رفع هذا الجسد، ويركبه ويلف به حول

الصارى على بعد حوالى خمسة أميال، ثم يعود، ويلقيه داخل الدائرة. من يتمكن من إنجاز المهمة هو الفائز باللعبة.

قبل عام من ذهابى لأفغانستان اتفقوا أخيرا أن يحرِّموا استخدام السكاكين فى اللعبة؛ لأن العديد من الركاب لقوا مصرعهم. إذن السكاكين أسلحة غير شرعية، بينما الكرابيج مسموح بها. وما أدراك ما العنف الذى يموج داخل هذه اللعبة. الرجال أصحاب أجساد ضخمة. أعنى أنهم يشبهون جميعا مدافعى لعبة كرة القدم الأمريكية المحترفين. إنهم يزنون حوالى مائتين وخمسين إلى ثلاثمائة رطل، إنهم أقوى رجال عرفتهم فى حياتى. يمكنهم أن يحملوا جسد الحيوان الذى يزن مائتين وخمسين رطلا علاوة على الرمال، مثلما تحمل أنت أو أحمل أنا حجرا صغيرا أو كوبا من الورق.

رتب إدوارد لويس لنا مسألة التصوير فى أفغانستان. وصلنا هناك فى يونيو والحرارة على أشدها، مما اضطرنا للبدء فى الصباح المبكر جدا حتى نتوقف فى منتصف اليوم، ثم نستأنف العمل بعد الظهيرة. عندما احتجت إلى مشاهدين فى فيلم الجائزة الكبرى، لجأت إلى حيلة اليانصيب، وأثمرت هذه الوسيلة الحصول على خمسة وثلاثين ألف مواطن إيطالى، لأن الهدايا كانت عبارة عن سيارتين. حاولت استخدام التقنية نفسها فى أفغانستان، لكن الأفغان أخبرونى أنها لن تنجح هناك أبدا. ربما نجحت فى إيطاليا، لكنها لن تؤتى ثمارها فى أفغانستان. كنا قد عقدنا العزم على التبرع بسيارة فولكس ڤاجن جائزة أولى. سحبنا السيارة لتجوب الشوارع، وأعلنا عن ذلك فى الإذاعة الأفغانية وعبر الميكروفونات الجهورية فى كل مكان.

فى يوم من الأيام غادرت بيتى فى الرابعة صباحا لأنجز مشاهد البوزكاشى، لكننى لم أستطع الاقتراب من هناك؛ فالطريق كان مكتظا بالبشر من الحائط إلى الحائط. لقد حضر ثلاثمائة ألف شخص. ثلاثمائة ألف! لم نجد وسيلة لدخول موقع التصوير الحقيقى. اضطررنا للاتصال بالجيش لتفرقة الناس. لا تتوفر التليفونات هناك حتى إننى لم أستطع الاتصال بكولومبيا لأخبرهم بما حدث. انتظرنا يوما كاملا حتى أعاد الجيش شيئا من النظام واستكملنا تصوير الفيلم.

كان معنا هؤلاء الرجال الضخام المتوحشون على جيادهم، ولا أحد منهم يتحدث الإنجليزية. كان برفقتي أربعة مترجمين، اثنان منهم يتكلمان الإنجليزية واثنان يتحدثان الفرنسية. وأنا أقول ما أريد أن يسمعه منى هؤلاء الرجال بالإنجليزية والفرنسية، لكن هذا لم يُحدث أى فرق؛ لأن بعد ترجمة الكلمات أجدهم لا يعرفون شيئا عن الموضوع الذى أتحدث عنه أصلا. لم يشاهد أى رجل منهم فيلما سينمائيا من قبل، لكنهم على الأقل يشاركون فى أحدها. لم تكن لديهم أى فكرة عن الموضوع الذى نتكلم عنه. إنهم لا يعرفون لماذا يلتقطون هذا العجل ثم يتوقفون. كل ما يفهمونه أنهم هنا ليلعبوا لعبة، وهذا هو ما يفعلونه، فهم محترفون فى لعبة البوزكاشى. كان شرح المطلوب منهم هو المستحيل بعينه، كما أنهم لم يستوعبوا كل معدات وتجهيزات كاميرا الباناڤيجن. لكننى أريد أن أخبرك بشىء، بأن هؤلاء الرجال من أقسى وأشرس وغالبا ألطف البشر الذين عرفتهم فى حياتى. ومازلت عند رأيى فى أنك لو حصلت على أحد عشر رجلا من هؤلاء هنا، وألبستهم يونيفورم فريق كرة القدم الوطنى الأمريكى، وأخبرتهم أن أمامهم أربع ألعاب ليضعوا الكرة على الخط، فلن يجرؤ أحد على إيقافهم. إنهم يمتلكون كل هذه الكتلة من القسوة والخشونة.

حب حياته

أظن أننى يمكننى الآن الحديث عن زوجتى، إيڤانز إيڤانز، لأعترف أننا عشنا حياة معتادة هادئة منذ عام ١٩٦١، وهو أمر نادر الحدوث جدا فى هذا البيزنس. أعتقد أن الفضل يرجع إليها بنسبة خمسة وسبعين بالمائة. فى عام ١٩٥٩، كنت أعمل فى مسرحية بنيويورك، ومتزوجا من سيدة أخرى فى هذا الوقت، ويمكننى أن أضيف أننى لم أكن أشعر بالسعادة. هناك دور فى هذه المسرحية لفتاة خفيفة الروح جميلة، وقد شاهدت إيڤانز فى العرض المسرحى ظلام فى أعلى السلم العام السابق، والذى فازت عنه بجائزة أفضل ممثلة واعدة على مسرح برودواى. وظل المنتجون يقولون لى: "نحتاج فى هذا الدور لممثلة مثل إيڤانز إيڤانز". فقلت لهم: "أوكى يا رفاق، عندى لكم فكرة أفضل، لماذا لا نأتى بإيڤانز إيڤانز." كانت إيڤانز فى جاكسونڤيل بفلوريدا،

وقد جاءت وقرأت الدور ونجحت فيه. كانت رائعة. من سوء الحظ أن بقية المسرحية لم تكن على نفس مستواها من الروعة، وأغلقت المسرحية أبوابها فى بوسطن.

والتقينا معا بعد عودتها من بوسطن، لكنها لقاءات لا تنبئ عن أى تطور فى المستقبل. وشدت هى الرحال إلى إنجلترا لتشارك فى عرض مسرحى، بينما اتجهت أنا إلى كاليفورنيا لإخراج برنامج تليفزيونى على الهواء من حلقات ثلوج كليمنچارو، ثم تفرغت بعدها لإخراج فيلم "الهمج الصغار". فى الوقت نفسه تركت الإنسانة التى تزوجتها، وعادت إيڤانز إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وتقابلنا على فترات قصيرة فى نيويورك. ثم استغرقت أنا فى إخراج فيلم رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز. اتصلت بها فى يناير ١٩٦١، وجاءت إلى كاليفورنيا لتقضى عطلة نهاية الأسبوع، وبسبب كل الأهداف العملية لم تغادر كاليفورنيا أبدا. إنها فى عينى أهم علاقة فى حياتى. إنها سيدة غير عادية.

الاتصال الفرنسى ٢ (١٩٧٥)

چين هاكمان، فرناندو راى، برنارد فريسون، چين - بيير كاستالدى، تشارلز ميلوت، كاثلين نسبيت، بيير كوليت، ألكسندر فابر، فيليب ليوتارد، چاك دينام، راؤول دلفوس، باتريك فلويرشيم، أندريه بنڤين، إد لاوتر، دانييل ڤيرتى.

حان الآن وقت الحديث عن فيلم "الاتصال الفرنسى ٢".. بعد وفاة بوبى كنيدى عشت واحدة من أسوأ فترات حياتى الخاصة[1]. ذهبت لأعيش فى فرنسا وهجرت بيزنس السينما لمدة عام ونصف، التحقت بمدرسة لتعليم الطهى ووجهت اهتمامى لأعيش حياتى بالطول وبالعرض، وقضيت أوقاتا مدهشة فى دنيا الطهى. أحببت فرنسا، أحببت الحياة هناك، لكنها لم تكن أوقاتا سعيدة فى حسابات مشوارى السينمائى.

---

(١) ملحوظة: عندما قتل روبرت كنيدى، فى فندق أمباسادور فى لوس أنچلوس فى الخامس من يونيو ١٩٦٨، كان صديقه المخلص چون فرانكنهايمر هو الذى قام بتوصيله بنفسه هناك فى ذلك اليوم.

تلقيت مشروع فيلم الاتصال الفرنسى ٢، من چين هاكمان، الذى طلب منى تأليف قصة. كان معهم عنوان وممثل، وتوليت أنا كتابة القصة مع سيناريست اسمه روبرت ديلون. الفكرة أبسط من البساطة، وهى دفع بوبى دويل إلى طريق الإدمان وإحضاره إلى فرنسا، حتى يبدوا وكأنه سمكة خرجت من المياه. وقتها أردت العودة إلى فرنسا لإخراج فيلم آخر، لهذا سار المشروع بشكل طيب. انضم إلىّ طاقم عمل رائع خلف الكاميرا. وأنا أجيد اللغة الفرنسية، فمرت الأمور بسلاسة وأنجزت الفيلم. وأنا سعيد جدا أننى أديت المهمة.

الأحد الأسود (١٩٧٧)

روبرت شو، بروس ديرن، مارث كيلر، فريتز ويڤر، ستيڤن كيتس، بيكيم فيميو، مايكل ڤى. جازو، وليام دانيلز، ڤيكتور كامبوس، چوزيف روبى، روبرت واسلر، بات سامرول، توم بروكشير، والتر بروك.

الأحد الأسود فيلم صعب جدا فى إخراجه، يتشابه فى صعوبته مع فيلم الجائزة الكبرى؛ لأنه كان علينا الذهاب وتصوير الحدث الحقيقى، أى تصوير مباراة بطولة كرة القدم الأمريكية. ونحن ليس لدينا وقت لإعادتها من جديد. لقد توفرت كل أدوات المراقبة والمباراة مقامة بالفعل. أتصور أن هذا الفيلم نجح نجاحا كبيرا كنموذج لأعمال الإثارة، وهو مأخوذ من رواية لتوماس هاريس.

العمل مع الجماهير

العمل مع الجماهير الكبيرة هو واحد من أصعب المشكلات التى تقابلنا. أحد أسرار هذا العمل هو استدعاء مساعد مخرج عظيم، وهو ما حدث بالفعل وكان معى چيرى زيسمار فى فيلم الأحد الأسود. كما عمل معى إرنيكو إيزاكو فى فيلم الجائزة الكبرى، وچيمس شارديلاتى فى فيلمى أندرسونڤيل وفصل الحريق. هؤلاء الثلاثة

قيمتهم عندى لا تقدر. لم أكن أستطيع إخراج فيلم الأحد الأسود بدون چيرى زيسمار؛ إنه يتفاهم مع الزحام بشكل مذهل. يجب أن تخطط أولا ماذا تريد أن تفعل الجماهير، بعدها صور مشاهد قدر استطاعتك حتى تتأكد أنك حققت هدفك. يجب أن تستحث الجماهير على العمل معك، مع إدراكك كيفية الاستفادة بهم داخل القصة. هذا هو ما حدث بصدق فى الأفلام الثلاثة الأحد الأسود و الجائزة الكبرى و أندرسونفيل. هذه هى الأفلام الثلاثة التى لا يمكن تنفيذها بدون مشاركة الجماهير الضخمة، لأنهم الخلفية لكل ما يجرى. من الصعب العمل مع مجاميع ضخمة من الناس، لأنهم، وللمرة الثانية، لو لم يشعروا أنهم يتعاونون معك، فلن تجد حلا لهذه المعضلة أبدا.

"*چون مخرج ذكى جدا ويحترم ذكاء مَنْ يعمل معه. أعتقد أنه يتوقع أن يتخطى الممثل واقعه، أن يجرب ليستخلص من الدور أكثر من الكلمات المكتوبة فى الصفحة. بعض المخرجين لا يشجعون ذلك، لكن هذا هو ما يفعله چون*".

روى سكيدر – ممثل

لعبة الكوتشينه (١٩٨٦)

روى سكيدر، آن – مارجريت، ڤانيتى، چون جلوڤر، روبرت تريبور، لونى شابمان، كيلى بريستون، دوج ماكلور، كلارنس وليامز، أليكس هنتيلوف، ميشيل ووكر، فيليب بارتكو، توم بايرون، هارڤى كوين، رون چيريمى.

قرأت رواية لعبة الكوتشينة أثناء رحلتى من لندن إلى كاليفورنيا، وعلى الفور اتصلت بوكيل أعمالى ليعرف من الذى يمتلك حقوقها. اتضح أن شركة كانون فيلمز، هى مالكة الحقوق، وأنهم يريدون منى إخراج الفيلم.

أول خطوة قمت بها هى اختيار الممثلة الموهوبة جدا الجميلة جدا كيلى بريستون؛ لتلعب دور الفتاة التى تتلقى طلقا ناريا. نفذت كيلى المشهد بصورة مطابقة لوصف

إلمور ليونارد فى كتابه وصورته أنا ١٦ مم. وضعته على شريط ڤيديو وأدرت الشريط على شاشة التليفزيون، وعكست صورة روى شيدر خارج شاشة التليفزيون حيث كان يشاهد ما يحدث. إنه مشهد وحشى فى مشاهدته، لكنه فى صميم القصة.

استعنت بممثلين فوق العادة فى هذا الفيلم. كان معى چون جلوڤر، الذى لا يقل فى تألقه عن آلان ريمى وكلارنس وليامز، الذى جسد شخصية بوبى شاى. لم أكن أحلم بممثلة أكثر تعاونا واحترافية من كيلى بريستون. صورنا تسلسل لقطات القتل كلها فى ساعتين. كما جاء ديالوج إلمور ليونارد على مستوى راق، وتم ضخ شحنات كافية داخل الموقف، حتى إننى يمكننى أن أخبرك بصدق أنه لم يكن مشهدا صعبا فى تنفيذه. إنه مشهد صعب فى رؤيته، لكن ليس فى إخراجه. أعتقد أن مفتاح الحل جاء بفضل وضع هذه اللوحة أمام صدرها، لترى تأثير هذه الرصاصات بعينيك. نعم، إنه مشهد مبهر جدا لأقصى درجة. ومرة أخرى لقد استقينا خطواته من كتاب إلمور ليونارد رأسا.

روى سكيدر.. واحد من هؤلاء الناس الذين يملكون حساسية خاصة جدا. إنه ممثل مدهش مثلما هو رجل مدهش. لقد اتفق فريق العمل على حب روى. هو مثل يُحتذى به لكل العاملين فى الفيلم. روى يطور حياة أى شخص إلى الأفضل. هناك نوعية من البشر تنعم بامتياز معرفتهم فى حياتك لأنهم ممن يهبون الحياة. إن روى يهب الحياة. إنه يجعلك إنسانا أفضل استنادا على حقيقة أنك تعرفه. إنه يحاول كل ما يستطيعه لدفع الفيلم إلى الأمام، ليظهره بالصورة الطيبة التى نراها.

الحرب الرابعة (١٩٩٠)

روى سكيدر، چيرجن بروشنو، تيم ريد، لارا هاريس، هارى دين ستانتون، دالى داى، بل ماكدونالد، ديڤيد بالفى، نل جران، إرنى چاكسون، رون كامبل، چون دودز، ريتشارد دورڤن، هارولد هيشت، چونيور، آليس بيستا.

لو تحدثنا عن فيلم الحرب الرابعة، سنقول إنه كان بين أيدينا قصة عجيبة، مأخوذة من حقيقة وجود توترات رهيبة على الحدود الألمانية الشرقية/ التشيكوسلوفاكية. من سوء الحظ أنه أثناء العرض التجارى تحوّل الفيلم فجأة إلى عمل تاريخى، لأنه لم يعد هناك وجود للحدود الألمانية الشرقية/ التشيكوسلوفاكية. بالتالى لم يعد الفيلم يدور عن أى شىء يمكن أن يربطه أى شخص بما يحدث فى هذه اللحظة؛ لأن المشكلات تم حلها وقت عرض الفيلم، كما أننى لا أعتقد أن شركة كانون، المكلفة بتوزيع الفيلم، أنفقت أموالا كافية لترويج الفيلم؛ لهذا لم يحصل الفيلم على حقه أبدا، لأنهم لم يقوموا بالدعاية الضرورية لتنبيه الشعب أن هذا الفيلم موجود على قيد الحياة. سبب لى هذا الفيلم منتهى الإحباط لأنه كان عملا جيدا.

ضد الحائط (التليفزيون، ١٩٩٤)

كايل ماكلاكلان، صمويل إل. چاكسون، كلارنس وليامز، الثالث، فريدريك فوريست، هارى دين ستانتون، فيليب بوسكو، توم بوير، آن هيش، كارمن آرنجنزيانو، بيتر مورنيك، ستيف هاريس، ديڤيد أكرويد، مارك كابوس، بروس إيڤرز، چوى أندرسون.

شكل فيلم "ضد الحائط" نقطة تحول هائلة فى مسيرتى الفنية. عندما طلبوا منى إخراج فيلم ضد الحائط، لم تكن الأمور تسير معى بشكل جيد. كنت قد قدمت فيلم "عام السلاح النارى" الذى عرض ولم يحقق نجاحا. كما قدمت فيلمين من قبل، من بينها الحرب الرابعة، الذى لم يلق صدى لسبب أو لآخر. كنت قد تقدمت فى العمر وأصبحت على وعى شديد أنه لا يوجد ترحيب كبير بى لإخراج أعمال أخرى. كانت فترة ذكرتنى بفترة الإحباط العظيمة التى مررت بها فى بداياتى. فأنا لا أرفض فكرة الاعتزال، لكننى لا أريد أن يخبرنى أحد بضرورة اعتزالى. كانت لدى رغبة فى مواصلة العمل.

چوناثان أكسلرود، ابن چورچ أكسلرود، كان شابا فى عام ١٩٦٨، وقد منحته فرصة عمل فى فيلم يسمى المصلح. اصطحبته إلى المجر واعتقلته معى هناك.

كان فى السادسة عشرة من العمر، وقد تحولت دفة حياته، ولم ييأس من ملاحقة بيزنس السينما لاقتحامه وكذلك بيزنس إدارة الأعمال. كان منتجا تليفزيونيا شهيرا يحمل عقدا لتنفيذ فيلم لصالح إتش بى أو. وقد اتصل بى وقال: "استمع إلىَّ، لقد حصلنا على هذا الفيلم المذاع عبر الكيبل، أغلب الظن أنك لن توافق عليه؛ لأن أجرك فيه قليل وميزانيته قليلة مقارنة بكل ما قدمت من قبل، لكننا نتصور أنه سيناريو عظيم وأنك ستتوافق معه بشكل خرافى. هل تقرأه؟" فقرأته وكان أفضل سيناريو قرأته منذ زمن طويل.

اتصلت بصديق لى قريب من نفسى جدا وقلت له: "كلانسى، لقد عرضوا علىَّ حالا هذا الفيلم التليفزيونى بلا أجر ولا ميزانية. الحقيقة أننى لا أتصور أننى يجب أن أقدمه، هل تخرجه أنت؟" فقال: "لا، بل يجب أن تنساه. وكل ما تفعله بعدها أن تجلس بجوار التليفون، تنتظر أن يرن، وتفكر فى الأيام الخوالى الطيبة." وأضاف: "هذا ما يجب عليك أن تفعله." وعلى الفور رفعت السماعة وطلبت إتش بى أو، وقلت: "أنا طوع أمركم." وبدأت الإعداد لإخراج هذا الفيلم.

كنت قد عملت مع مصور شاب يدعى جون ليونيتى، فى حلقات حكايات من السرداب السرى على شبكة إتش بى أو. واستعنت بمدير فنى لم أعمل معه من قبل يدعى مايكل هانا، وبدأت الإعداد للفيلم. أمامنا ثلاثون يوما لتصوير الفيلم بالكامل ونحن لا نملك أى ميزانية. فكل ما نملكه سيناريو قوى وأشخاص لديهم رغبة فى العمل.

أردت التعاون مع كلارنس وليامز مرة أخرى بعد فيلمى لعبة الكوتشينه وحكايات من السرداب السرى، لهذا كان أول ممثل انضم إلى الفيلم. وكنت محظوظا جدا لأننى حصلت على سام چاكسون وفريد فوريست وكايل ماكلاكلان وهارى دين ستانتون وآن هيش، بالإضافة إلى بعض الممثلين الآخرين. ذهبنا إلى تينيس لتصوير الفيلم وهناك قررت بكل أمانة أننى على استعداد للإفلاس فى سبيل هذا الفيلم. فأنا ليس عندى شىء أخسره. حاولت أن أضخ فيه طاقة ضخمة. حاولت أن أسير معه بالأسلوب نفسه الذى نفذت به فيلم "الجائزة الكبرى" وفيلم "سبعة أيام فى مايو" وفيلم "الأحد الأسود".

اجتهدت أن أصبغه بالواقعية بقدر طاقتي. جسدت الكثير من التوتر والدراما داخل كل أبعاد قضية سجن أتيكا التى تناولتها هنا قدر استطاعتى. هل ذكرت أنا مونتيرى لى بيرسى، الذى تعاونت معه من قبل؟

يعتبر هذا الفيلم واحدة من الحالات الكلاسيكية لاجتماع مجموعة من الأشخاص معا، مثلما حدث فى فيلم مرشح مانشوريان. مجموعة من الناس تعاونوا معا فى وقت محدد أثناء حياتهم، وقدموا واحدا من أفضل الأعمال التى تُحسب لهم طوال حياتهم، لأن الفيلم عمل جماعي. الفيلم ليس مجرد رجل واحد يخرج من بيته ليخرج فيلما. فهذا لن يؤدى إلى أى شىء. أعتقد أن الفيلم هو مجموعة من الناس يجتمعون معا، يكرسون أنفسهم للعمل يدا واحدة، وبذل كل إخلاص فى سبيل العمل. ومن حسن الحظ أن هذا قد حدث فى فيلم مرشح مانشوريان مثلما حدث هنا فى فيلم ضد الحائط. وتحول الأمر فى النهاية إلى إنجاز فيلم، أعتقد أننا جميعا نفخر به كل الفخر. إنه نقطة تحول ضخمة فى حياتي. أقصد أن بوب كوبر وهاتش باركر المسئولين التنفيذيين فى شبكة إتش بى أو، قدما لنا دعما حقيقيا، واكتملت التجربة لتصبح حالة عذبة جدا.

هناك عنصر آخر يجب ذكره هنا وهو المؤلف رون هاتشينسون. كتب رون سيناريو فيلم أتيكا، ضد الحائط، كما كتب أيضا سيناريو فيلم فصل الحريق بعدما حاول فيه الكثيرون قبله. رود هاتشينسون ورود سيرلنج اثنان من الكتاب اللذان أحتفظ معهما بأفضل علاقة على الإطلاق. ربما يكون رود هاتشينسون أكثر من رود سيرلنج، فهو عنصر مهم جدا فى حياتي.

فصل الحريق (التليفزيون، ١٩٩٤)

رول جوليا، سونيا براجا، كارمن أرجنزيانو، كامالا لوبيز، لويس جوزمان، نيجل هافرز، توماس مليان، إيزاى موراليس، تونى بلانا، ماركو رودريجيز، إدوارد جيمس أولموس، چيراردو ألباران، تيرنس بيسور، كارلوس كوراسكو، چوناثان كوراسكو، ألبرتو إيزاك، چيفرى ليكون، لولو نافارو، تونى بيريز، چوسيه بيريز، بريانا روميرو، ڤالنتين سانتانا، چورجى ڤيتيرى.

كان العمل فى مكسيكو أمرا مريعا . لكنها المكان الوحيد المتوفر لتصوير الفيلم. كان لزاما علينا التصوير فى غابة الأمطار، والمستحيل بعينه هو تصوير الفيلم فى البرازيل لأسباب سياسية. فمواقع التصوير تتوفر فى المكسيك، بالتالى ذهبنا إلى هناك وأنجزنا مهمتنا . لكن هل تعلم، عندما توقع عقدا لإخراج فيلم عن غابة الأمطار وجامعى المطاط فى البرازيل، فهذا يعنى أن الحال لن ينتهى بك لتقيم فى أوتيل باريس فى مونت كارلو. لهذا أعددنا أنفسنا للأسوا ، لكن الحقيقة أننا لاقينا أسوأ ما فى الأسوأ . فالأحوال بدائية للغاية ومريعة لدرجة مخيفة، لكننا لم نفقد أبدا الإيمان بحقيقة دوافع وجودنا هنا . لهذا وهبنا أنفسنا لتحقيق هذا الفيلم، وتقديم أفضل عمل ممكن قدر استطاعتنا . لحسن الحظ أن رول چوليا لم يفقد مطلقا فكرة وجودنا هنا ، لأننى أعتقد أن أداءه تميز بخصوصية شديدة. إنه رجل عظيم ولا أحد ينكر أنه بدون رول، لم يكن بوسعنا تحقيق ولو نسخة قريبة من هذا الفيلم الذى رآه الجمهور.

روى شيدر، هو صديقى العزيز. نحن نقضى معا أوقاتا قليلة قدر المتاح. أخبرته أن هذا الفيلم هو مشروعى التالى، وأن هناك ثلاثة أشخاص رشحتهم شبكة إتش بى أو، لتجسيد دور شيكو مينديز. واحد منهم رول چوليا ، فقال لى روى: "من هنا لهناك رول هو أفضل ممثل بينهم، ويجب أن تصمم على رأيك وتبذل جهدا لتحصل على خدماته." فعملت بنصيحته وانضم رول إلى العمل.

أندرسونڤيل (التليفزيون ، ١٩٩٦)

چارود إيميك، فريدريك فوريست، تيد موركو، كارمن أرنجنزيانو، چايس بارتوك، فريدريك كوفين، كليف دى يانج، دينيس فوريست، چاستن هنرى، تونى هيجينز، كريس كام، أندرو كاڤوڤيت، أوليك كروبا ، وليام إتش. ميسى، مات مجرات.

"أندرسونڤيل" مشروع كتبه ديڤيد رنتلز، وهو مأخوذ من أحداث حقيقية وقعت فى مخيم أثناء الحرب المدنية. إنه مسئولية ضخمة ومشروع مرهق تماما؛ لأنه بالتأكيد

لا يحمل نهاية سعيدة. عندما تقدم فيلما عن أندرسونڤيل، تحاول أن تقدم فيلما عن كرامة الإنسان، عن الشجاعة، عن النبل، عن الأمل. أعتقد أن هذا ما فعلناه. أتصور أنك خرجت من الفيلم وأنت تهتم كثيرا بتلك الشخصيات.

كان معنا ممثلون استثنائيون، فريدريك فوريست، چارود إيميك، تيد ماركاوكس. ممثلون ليسوا معروفين نهائيا، لكننى أعتقد أنهم سينالون حظهم بعد عرض الفيلم. وقد قدم مصمم الإنتاج مايكل هانان، عملا تذكاريا فى إعادة خلق مخيم السجن. امتد قطر موقع التصوير لمسافة حوالى ستة وثلاثين ألف متر مربع، وهو ما يعد إنجازا ممتازا، وقد اضطررنا لاختزان آلاف المشاهد الزائدة لتصوير الفيلم. كما أن الفيلم يعتبر بحسابات الميزانية والإنتاج عصيبا فى تنفيذه تحت أى ظرف. لقد دعمنا العاملون فى شركة تيرنر إنترتينمنت كثيرا، ولم يصدر الحكم على الفيلم بعد. أتمنى أن يكون جيدا كما أتصوره. لكن مرة أخرى، لابد من انتظار عرضه(١).

إخراج أفلام الكيبل

مررت بأوقات طيبة وأوقات سيئة فى إخراج الأفلام المرسلة عبر الكيبل. مثلما يقول أحدهم لا يوجد طعام غداء بالمجان. تتفوق الجوانب الطيبة على الجوانب السيئة بمراحل. تتمثل الجوانب الطيبة التى تحققت بالتأكيد فى ظل التعامل مع إتش بى أو، ومؤخرا مع تيرنر فى قوة قضية الفيلم. فهاتان الشركتان تنتجان أفلاما لا تقدم عليها الاستوديوهات الكبيرة. تطرح الشركتان قضايا جدلية، والسوق الوحيدة الملائمة لها هى الكيبل. إنها مادة جذابة بالنسبة لى. يتسم المتعاونون معنا فى هاتين الشركتين بالروعة والدعم الكامل. فأنا أرتبط مع هاتين الشركتين بعلاقات طيبة. أتمتع بالحرية الكاملة الخلاقة، أمتلك مقاليد التحكم الفنية تماما. لا توجد تدخلات. وتلك الأشياء مهمة جدا عند المخرج.

---

(١) ملحوظة: أجرى الحوار بعد انتهاء تصوير فيلم أندرسونڤيل، وتقرر عرضه لأول مرة على شبكة تى إن تى.

أما الجانب السيئ فهو أنك تعمل في ظل ميزانية محدودة للغاية، كما أن جدول التصوير مضغوط وقصير جدا؛ بالتالي لا يمكنك ارتكاب خطأ. لا يجب أن تتمادى وتفسد المشهد وتتعشم أن يسعفك الوقت لتعود وتعيد التصوير وتصلح ما فسد. يجب أن تكون دقيقا من أول مرة. وهو يشبه في نظرى العودة إلى إخراج برامج التليفزيون على الهواء. أنا أحب إخراج أفلام الكيبل أو أفلام لصالح الاستوديوهات. المهم أننى أحب إخراج الأفلام، وهذا هو المشوار الذى أريد استكماله. يبدو أن المناخ يستجيب بقوة لهذا الاتجاه الآن. وأنا أشعر بالامتنان الشديد لما أفعله. إنه بيزنس رائع من وجهة نظرى. مشيت فيه مشوارا هائلا. تمكنت من عمل أشياء وزيارة أماكن ومقابلة أشخاص، وعشت حياة لن أجدها فى أى عمل آخر، ونفذت كل ما اخترت تنفيذه. لا يوجد أى مهنة تعادل هذه المهنة أبدا. فنحن نسب ونلعن ونتأوه من هذه المهنة، لكن لا توجد مهنة أخرى يمكننى أن أعيش من خلالها هذه الحياة التى أعيشها.

هل تتغير الصناعة ؟

بكل أمانة لا أؤمن أنها تغيرت أبدا. هناك مشقة دائمة فى إخراج الأفلام. هكذا هو حال البيزنس باستمرار، وهكذا تدار بأيدى رجال أقوياء جدا باستمرار. لا أعتقد أن الكثير قد تغير. انظر إلى چون كالى، مايك ماركوس، فرانك مانكوسو، شيرى لانسنج. إنهم أشخاص غاية فى الإبداع ويحبون الأفلام. تماما مثلما كان هارى كون وچاك وارنر وحشين حقيقيين، إننى أخاف نسيان أحد. كثير من هؤلاء يعاملون الناس بشكل سيئ بالفعل. هناك نوع من الإغواء الرومانسى يرتبط بهؤلاء الرجال فى الوقت الحالى، لكن الكثير منهم كانوا أيضا بشرا كريهين، ولا أعتقد أنه بقى الآن أى شخص من هذه النوعية يدير الاستوديوهات اليوم. معظم الناس الذين عرفتهم ويديرون الاستوديوهات أشخاص لطاف جدا. إنهم نوعية البشر التى أحب فى أغلب الأحوال أن أخرج معها لتناول العشاء. وأتصور دائما أنهم نوعية استثنائية أصيلة، غايتهم دائما تقديم أفلام جيدة. لا أحد يريد الذهاب إلى هناك لتقديم فيلم ردىء.

كيف أنال عملا فى صناعة السينما؟

إنها مهنة شابة صغيرة السن. فأنت تدخل أى استوديو لتجد أن أغلب المنفذين فى العشرينات من عمرهم. كيف حصلوا على وظائفهم، لا أعرف. لا أمتك وصفة لكيفية الحصول على وظيفة فى بيزنس السينما. لكننى أرى بالفعل أن الكثير من الشباب الذين يتولون مواقع مسئولة يتوهجون ويتلألأون. عندى شكوى واحدة، وهى أن الكثيرين منهم لا علاقة لهم بالتاريخ. إنهم يفتقدون حس إدراك ما حدث فى الماضى. إنهم لا يفطنون لهوية المخرجين العظماء الذين وُجَدُوا وسبقوا جيلهم. وأنا هنا لا أحاول أن أحقق منفعة لنفسى بهذا القول، وإنما الحقيقة أنهم ليس لديهم أى معرفة بوليام ويلر أو فريد زينرمان أو كارول ريد، كنماذج لبعض الرجال العظماء الذين أخرجوا أفلاما. فهؤلاء الرجال أثروا على أسلوب الأفلام التى تقدم اليوم.

يتركز هدف أى إنسان مثلى يخرج أفلاما فى الوقت الحالى على تقديم أعمال تتطلع إلى اختراق الجماهير، ليس الأطفال فقط، بل أصحاب العشرينات والثلاثينات والأربعينات والخمسينات، وأصحاب الستينات أيضا الذين سيخرجون من بيوتهم ليلقوا نظرة على الفيلم الذى أخرجته. هذا هو كل ما أتمنى أن أفعله. لكنه جمهور غير متسامح على الإطلاق. إنه جمهور يمنح صاحبه اهتمامه لوقت قصير جدا. جمهور اليوم موجه بصريا بفضل مشاهدته إم تى فى، وبفضل التعرض الدائم للتليفزيون والصور المرئية التى يشاهدونها منذ كانوا أطفالا صغارا. إنه جمهور قاس فى التواصل معه عبر الأفلام.

كلماته الأخيرة

أشعر أن مهنتى هى خلق جو يساعد الأشخاص المبدعين لتقديم أفضل ما عندهم. بمعنى أننى يجب أن أخلق جوا يُشعر الناس بالأمان والاحترام، يشعرهم أنهم لديهم القدرة على المساهمة فى العمل. لا أستطيع العمل فى بيئة عدائية من حولى.

لا أستطيع ذلك. فى الفيلم الأول الذى أخرجته، كرهنى طاقم العمل خلف الكاميرا وكرهتهم أنا أيضا. لم أتمنى العودة أبدا لإخراج فيلم آخر. يجب جمع أشخاص حولى ممن يريدون العمل بجدية؛ لأشعر بالاهتمام بما نفعله جميعا بقدر اجتهادى فى الفيلم. بمجرد العثور على هؤلاء الناس، أطلب منهم بذل أقصى ما لديهم، وتسيطر علىّ رغبة فى تشجيعهم على ذلك ليشعروا بالأمان والاحترام، وأن بصماتهم على العمل أمر مهم، وهذه هى الحقيقة بالفعل.

لا أستطيع التنبؤ بمستقبل الصناعة. ولا يمكننى حتى التنبؤ بما سيحدث غدا. فأنا لست عالما أو فليسوفا يسأله الناس عما سيحدث بعد خمس سنوات من الآن. ليس لدى علم بذلك. كل ما أعرفه أنه سيظل هناك جمهور للقصة الجيدة، وهذا هو ما يهمنى. التنبؤ بالمستقبل ليس مهمتى. ولا علاقة لى بتوقع ماذا سيحدث على المستوى الإليكترونى أو على مستوى الديجيتال أو على مستوى أى شىء من هذا القبيل؛ لأن الكثير من هذه الأمور لا يخضع إلى سلطتى. كل ما أملكه بين يدى هو قابلية تحسين مواهبى، مما سيمكننى من سرد القصة التى تعاقدت على حكيها بأفضل أسلوب ممكن. هذا يعنى تعلم التواصل مع الأدوات المتاحة لى مهما كانت. لهذا يجب أن أكون مثل الحرباء أى الشخص المتقلب مع المتاح، لكننى لا أستطيع التنبؤ بما سيجرى.

الهاوى هو هذا الشخص الذى يفعل الشىء عندما يريدونه أن يفعله، فقط عندما يرغبون فى ذلك. والمحترف هو هذا الشخص الذى يفعل شيئا عندما لا يطلبون منه ذلك. أوكى. إذن هناك فارق بين هاو ومحترف. أوقات كثيرة مرت علىّ أثناء التصوير، خرجت فيها فى وقت لا أريد الخروج فيه. فأنا مخرج محترف، ومضطر أن أفعل ذلك. بينما لم يحدث أن طهوت وجبة بمزاج وأنا لا أرغب فى ذلك. فأنا أفعل هذه الأشياء عندما أحب. لا أحد يدفع لى أجرا على الطهى. لا أحد يدفع لى أجرا لألعب التنس. فأنا أطهو لأننى أريد أن أطهو. أنا أحب الطهى. لكننى طاه من فصيلة الهواة.

فيلموجرافيا المخرج

الغريب الصغير (١٩٥٧).

الهمج الصغار (١٩٦١).

رجل الطيور فى جزيرة ألكاتراز (١٩٦٢).

مرشح مانشوريان (١٩٦٢).

انهيار كل شىء (١٩٦٢).

سبعة أيام فى مايو (١٩٦٤).

القطار (١٩٦٤).

ثوانى (١٩٦٦).

الجائزة الكبرى (١٩٦٦).

المصلح (١٩٦٨).

الغجر (١٩٦٩).

البحار الخارق (١٩٦٩).

أسير على الدرب (١٩٧٠).

الفرسان (١٩٧١).

حدوتة قصة حب (١٩٧٣).

بائع الثلج قادم (١٩٧٣).

٩٩ و١٠٠/٤٤ ٪ موتى (١٩٧٤).

الاتصال الفرنسى ٢ (١٩٧٥).

الأحد الأسود (١٩٧٧).

النبوءة (١٩٧٩).

التحدى (١٩٨٢).

عهد هولكروفت (١٩٨٥).

لعبة الكوتشينة (١٩٨٦).

عبر النهر إلى الأشجار (١٩٨٧).

ريڤييرا (التليفزيون - فى دور آلان سميثى، ١٩٨٧).

ضربة موت (١٩٨٩).

الحرب الرابعة (١٩٩٠).

عام السلاح النارى (١٩٩١).

فصل الحريق (التليفزيون، ١٩٩٤).

ضد الحائط (التليفزيون، ١٩٩٤).

أندرسونڤيل (التليفزيون، ١٩٩٦).

جزيرة د. مورو (١٩٩٦).

چورج والاس (التليفزيون، ١٩٩٧).

المرتزقة (١٩٩٨).

ألعاب خطرة (١٩٩٩).

جـــــوائـز

مهرجان بوديـل

سبعة أيام فى مايو، أفضل فيلم أمريكى، ١٩٦٥.

سبعة أيام فى مايو، أفضل فيلم، ١٩٦٥.

رابطة المخرجين فى أمريكا، الولايات المتحدة الأمريكية

چورچ والاس، إنجاز الإخراج الرائع فى دراما الحلقات الخاصة (ترشيح)، ١٩٩٨.

جوائز إيمـى

چورچ والاس، مخرج رائع لحلقات قصيرة أو فيلم، ١٩٩٨.

چورچ والاس، حلقات قصيرة رائعة (بالاشتراك مع مارك كارلينر، چوليان كرينين، إيثيل وينانت، ميتشل إنچل، چيمس سباردیلاتی، ترشیح)، ١٩٩٨.

أندرسونڤيل، إنجاز فردى رائع فى إخراج حلقات قصيرة أو حلقات خاصة، ١٩٩٦.

أندرسونڤيل، حلقات قصيرة رائعة (بالاشتراك مع إيثيل وينانت، ديڤيد دبليو. رنتلز، ديان سميث، ترشيح) ١٩٩٦.

فصل الحريق، إنجاز فردى رائع فى إخراج حلقات قصيرة أو حلقات خاصة، ١٩٩٥.

فصل الحريق، إنجاز رائـــع فى إخـــراج الأفـــلام التليفزيونية (بالاشتراك مع ديڤيد بوتنام، توماس إم. هاميل، ترشيح)، ١٩٩٥.

مهرجان فورت لودرديل السينمائى الدولى

جائزة الرئيس، جائزة المخرج روبرت وايز للتميز، ١٩٩٨.

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

سبعة أيام فى مايو، أفضل مخرج فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٦٥.

جوائز رازى لأسوأ الأفلام

جزيرة د. مورو، أسوأ مخرج (ترشيح)، ١٩٩٧.

مهرجان سان دييجو السينمائى العالمى

جائزة عن مجمل الأعمال، ١٩٩٨.

(١٠)

أفلام لورانس كاسدان

ولد لورانس كاسدان فى الرابع عشر من شهر يناير عام ١٩٤٩، فى ميامى بفلوريدا. نشأ فى ويست فرچينيا وكبر فى عائلة تشجع الكتابة. التحق بجامعة ميتشجان، دعم نفسه بسلسلة من جوائز التأليف أثناء دراسته الأدب الإنجليزى. ثم نال درجة الماچستير فى التربية.

على مدى السنوات الخمس التالية عمل كاسدان مؤلف إعلانات فى داترويت ولوس أنچلوس، وذلك أثناء محاولته بيع سيناريوهاته. وكان السيناريو السادس الذى قدمه بعنوان "الحارس الخاص" أول عمل تم شراؤه فى عام ١٩٧٧.

جذب السيناريو التالى الذى كتبه بعنوان "فاصل مائى" انتباه ستيڤن سبيلبرج، الذى قدم الكاتب بدوره إلى چورچ لوكاس. طلب سبيلبرج ولوكاس من كاسدان كتابة سيناريو فيلم "جنود تابوت العهد المفقود". عندما توفى السيناريست لبى براكيت، قبل انتهائه من كتابة سيناريو الجزء التالى من فيلم حرب الكواكب بعنوان هجوم الإمبراطورية، طلبوا من كاسدان تحمل مسئولية السيناريو. واستكمل طريقه ليشارك فى كتابة الجزء الثالث بعنوان "عودة فرسان الچيداى" مع لوكاس.

تلقى كاسدان الاستحسان النقدى لفيلمه الأول كمخرج بعنوان حرارة الجسد، حيث استعان باثنين من الممثلين نصف مشهورين، هما وليام هيرت وكاثلين تيرنر فى دورى البطولة. ثم أخرج فيلم "الجفوة الكبيرة" الذى كتبه مع باربرا بينيديك، ورشح إلى ثلاث جوائز أكاديمية، من بينها جائزة أفضل فيلم.

قدم كاسدان أول عروضه المسرحية فى خريف عام ١٩٩٥، وأخرج عرض "أربعة كلاب وعظمة" تأليف باتريك شانلى. تطرح هذه الكوميديا السوداء نظرة ساخرة للجانب السيئ من هوليوود، ولعب أدوار بطولة إليزابيث بيركنز ومارتن شورت وبريندان فريزر وباركر بوزى، وعرضت المسرحية فى افتتاح تجديد المسرح الحديث الذى أطلق عليه اسم جيفين.

يختار كاسدان مشروعات أفلامه بعناية بالغة، يفضل إخراج أوراق السيناريو التى يكتبها بنفسه. فى كل أعماله يتضح اهتمامه بالتفاصيل، ويتجلى حبه للغة الديالوج الذى يبدعه ببلاغة.

إنه "لا ينفق وقتا طويلا فى الحديث أثناء الغداء أو فى أى وقت آخر. إنه يعيش وقته فى إلقاء الأسئلة. يحرص على الإلحاح بأسئلة قاسية، مما ينم عن الجانب السحرى جدا والفضولى جدا داخله، وأنا أحب المستوى الذى أشاهده فى أفلامه. هناك الكثير من الأساليب التى أبدى بها افتتانه بالطبيعة البشرية والسلوك الإنسانى والتحولات الإنسانية".

بل بولمان – ممثل

الحـــــوار

ولدت فى مدينة ميامى بيتش بفلوريدا، لكن عائلتى انتقلت إلى بيتسرج، ثم إلى ويست ڤرچينيا وأنـا صغير. بالتـالى كانت طفـولتى الحقيقيـة فى ويســت ڤرچينيا. إنها بلدة صغيرة، عادية، من نوعية البلدة الأمريكية الصلبة. شعرت أن الحظ يحلق فوق رأسى لاستمتاعى بهذه الطفولة الأمريكية الهادئة فى فترة الخمسينيات. إنه مكان آمن، ولو امتلكت دراجة هنـــاك ستمتلك البـلدة بأكملها. لم أشـاهد هنـــاك غير الأفـلام الأمريكيـة.

تحمل عائلتى تاريخا فى الكتابة. فقد بدأ والدى التأليف أثناء دراسته الجامعية، وكان من طموح والدتى أيضا أن تصبح كاتبة. لكن الاثنين لم يتمكنا من احتراف هذه المهنة، إلا أن هناك شعورا تولد داخل أهل البيت.. أن التـأليف هو الطريق الصحيح للمستقبل. إنه وسيلة حقيقية للتعبير عن نفسك. فأنت تستعير المشاعر التى تملكها، بينما يتأجج كل طفل وكل إنسان بغليان مشاعره. وترسب فى وعى محيط العائلة أن الكتابة هى وسيلة التفاهم مع تلك المشاعر. ومنذ هذا الوقت الذى شهد سنواتى الأولى، تأكد لى أن القلم هو السبيل الصحيح الذى يلائمنى.

عندما بلغت ثلاثة عشر عاما، ذهبت لمشاهدة فيلم "لورانس العرب" مع شقيقى، الذى أعجب بالفيلم كثيرا. كان يكبرنى بخمس سنوات. واستعد للذهاب إلى جامعة هارڤارد. أما أنا فقد افتتنت بالأفلام الأمريكية فى هذا الوقت وانتهى الأمر. هذه الأفلام التى تدور عن اتحاد الرجال، الذين يرتكبون أفعالا شجاعة معا. لقد حركتنى تلك الأشياء ولمستنى من داخلى. كما أننى كنت أواظب على مشاهدة كل أنواع الأفلام الأمريكية الأخرى. لقد أحببت الحياة فى دار عرض مظلمة. شاهدت فيلم لورانس العرب عام ١٩٦٢، وجذبنى بشكل لم تنجح فيه الأفلام الأخرى. بدأت أفكر أن هذا هو الدرب الذى أحب السير عليه طوال حياتى.

كبرت ومارست حياة عادية فى مدرسة ثانوية بويست ڤرچينيا. استكملت طريقى فى الكتابة فيما يتناسب مع التشجيع الذى لاقيته فى بيتى. حصلت فى المدرسة على الكثير من التقدير والاستحسان لكتاباتى. عندما آن أوان اختيارى الجامعة، استقريت على جامعة ميتشجان، هذا المكان الذى اختاره آرثر ميلر؛ ليدرس فيه وحصل فيه على جائزة. كنت مفلسا. وفكرت أنه ربما تساعدنى هذه الجوائز على استكمال دراستى. فقد كنت مصنفا كاتبا مقبولا بشكل معقول. فوقع اختيارى على المكان الذى ذهب إليه آرثر ميلر، ودخلت المسابقة نفسها وفزت بها عدة مرات؛ مما ساعدنى على مواصلة تعليمى من خلال باقة من المنح الدراسية والمكافآت. لكن جائزة الكتابة التى فزت بها أربع مرات، حققت لى إمكانية تحمل نفقات الكلية.

انتقلت فى مرحلة مبكرة للغاية من كتابة القصص القصيرة وكتابة المسرحيات إلى كتابة السيناريوهات، لكننى كنت أعرف من البداية أننى أريد تأليف الأفلام السينمائية. فى نهاية الستينيات تحول الكثير من كتاب السيناريو فى هوليوود إلى طريق الإخراج. وفكرت أن هذا هو الطريق الذى سأسلكه. لم أكن أريد أن أعمل مصورا، لم أكن أريد وظيفة مساعد مخرج. وأيقنت أننى مؤهل للكتابة، وسأرى إن كنت سأوجه الدفة إلى الإخراج. وبدأت كتابة سيناريوهات أثناء دراستى بجامعة ميتشجان. حقيقة الأمر أننى لم أجد لها أى صدى. لم أنجح فى تشجيع أى شخص على قراءتها، وحتى عندما تمت قراءتها، لم تُستقبل بشكل جيد. ومع ذلك صممت على كتابة السيناريوهات.

تخرجت فى جامعة ميتشجان ولم أستطع اتخاذ قرار فى مستقبلى. الحقيقة أنهم قبلوا أوراقى لأدرس فى مدرسة السينما بجامعة كاليفورنيا (يو سى إل إيه)، ليس فى قسم الإخراج، وإنما فى قسم التأليف. بقيت وحدى فى لوس أنچلوس، بينما ذهبت حبيبتى إلى نيويورك. لم يعجبنى الاستمرار فى قسم التأليف. كان جيبى فارغا من الأموال، والدراسة هناك كفاح بكل الأحوال، ففكرت أننى لو لم أتمكن من الدراسة بقسم الإخراج، فبوسعى أن أكتب فى أى مكان آخر. ثم عدت من حيث أتيت وعملت فى متجر للأسطوانات. واستأنفت كتابة السيناريوهات. وعادت حبيبتى وعشنا معا ثم تزوجنا.

حان وقت العثور على القوت اليومي. حصلت على درجة الماچستير في التربية، وفكرت أنني يمكن أن أعمل مدرسا في مدرسة ثانوية لأغطي نفقاتي، لكن لم تتوفر وظائف تدريس اللغة الإنجليزية في مدرسة ثانوية. كان الحصول على هذه الوظيفة أمرا صعبا لا يقل عن صعوبة الحصول على وظيفة مخرج سينمائي؛ لهذا قبلت العمل في وكالة إعلانات بواسطة شخص ما قابلته في ديتروات. لقد جاءتني وظيفة تأليف الإعلانات بطريقة سهلة. وحققت فيها نجاحا سريعا. لكن بعد مرور ستة أشهر هويت في دائرة إحباط شديد بسبب نوعية العمل الذي أؤديه. واستمر الحال بي كذلك لمدة أربع سنوات ونصف أخرى في ديتروات ثم أخيرا في لوس أنچلوس. وقد رزقت بولد ويجب أن أتكفل بمصاريف عائلتي.

طوال هذا الوقت وأنا أكتب سيناريوهات لا تنجح. وفي النهاية كتبت سيناريو فيلم يسمى "الحارس الخاص"، كتبته في عام ١٩٧٥ وبعد محاولات عديدة نجحت في التعاقد مع وكيل أعمال. في الوقت نفسه حصلت على وظيفة في لوس أنچلوس وانتقلت بعائلتي إلى هناك، لكنني مازلت أعمل في مجال الإعلانات. طاف وكيل أعمالي بسيناريو الحارس الخاص على البلدة بأكملها، وقد قوبل السيناريو بالرفض سبع وستين مرة خلال عامين. لم أرغب في الكتابة للتليفزيون طبقا لاقتراح وكيل أعمالي. شعرت أنني أقوم بالفعل بعمل لا يروق لي، وأنا لا أريد استنساخ تجربة جديدة من الخبرة السابقة؛ فاستكملت طريقي في كتابة السيناريوهات ولم يصادفني أي نجاح.

أخيرا وبعد مرور عامين أعجب أحدهم بسيناريو الحارس الخاص، وكان هذا المعجب يدعى چون كالي، الذي أصبح فيما بعد رئيس وارنر بروس. ودفع لي أجرا زهيدا ليملك حق السيناريو لمدة عام. وكانت أموالا كافية لأترك وظيفتي. في غضون هذه الفترة كنت قد انتهيت من كتابة سيناريو فيلمين آخرين. أطلقت على الفيلم الثاني اسم "فاصل مائي"، وقد اختلف هذا السيناريو عن كل ما كتبت حيث لاقى شعبية كبيرة. وانطلقت حرب للمزايدة عليه. ثم استقر السيناريو في النهاية عند ستيڤن سبيلبرج، الذي اشتراه لينتجه لا ليخرجه. منحني سبيلبرج أموالا كثيرة. والآن أصبحت حرا متفرغا للكتابة، موفرا بعض الأمان لعائلتي.

عندما قابلت ستيفن قال لى: "سأقدم فيلم مغامرات مع چورچ لوكاس. نحن لا تتوفر لدينا معلومات كافية عنه. لكننى أريدك أن تأتى لتقابل چورچ. لقد عرضت عليه فيلم "فاصل مائى"، وهو مهتم أن تكتب فيلم المغامرات هذا من أجلنا." چورچ وستيفن وفرانك مارشال، الذى أصبح منتج الفيلم فى النهاية، تعاونوا معا للمرة الأولى. قال چورچ: "سنقدم فيلما يشبه السلاسل القديمة. أنا لا أعرف عنه الكثير، لكن البطل اسمه إنديانا على اسم كلبى، كما أعرف أن البطل يرتدى قبعة وسترة جلدية ويحمل سوطا".

أخبر المخرج الرائع فيل كاوفمان چورچ بقصة حكاها له طبيب أسنانه قبل ثلاثين عاما عن تابوت العهد المفقود. بعدها أصبح فيل جزءا من هذا الفيلم، وتوصل إلى فكرة أن تابوت العهد المفقود هو الهدف الذى سيطارده البطل فى هذه المغامرة.

قال لوكاس: "أعرف اسم القصة. اسمها جنود تابوت العهد المفقود. هذا هو كل شيء. هذا هو كل ما أعرفه. ستيفن وأنا نريدك أن تعمل معنا وتؤلف القصة وتكتب السيناريو." وطبعا سررت كثيرا. فچورچ قد انتهى لتوه من فيلم حرب الكواكب، بينما ستيفن انتهى من فيلم مواجهات قريبة. فذهبنا معا إلى بيت فى الوادى وكتبنا فيلم "جنود تابوت العهد المفقود".

الحقيقة أن أول خمسة سيناريوهات كتبتها لم تتميز بمستوى طيب، وبعدما أصبحت سيناريست يبيع أعماله، لم أعد أرغب فى إظهارها وبيعها. لكنك عندما تكتب شيئا، تعتقد أنه عظيم. واليوم الذى تنهى فيه العمل، تتصور أنه رائع؛ لهذا لم أتمكن من فهم أسباب عدم اهتمام أحد بسيناريوهاتى منذ عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٧٧. وبعد فترة قصيرة تبدأ تفكر أنهم ربما يعرفون شيئا لا تعرفه أنت، وأن هناك سببا لهذا الرفض. أما الحقيقة التى أعرفها الآن، فهى أنه لا يوجد سبب لذلك. إنه حكم تعسفى تام. أصعب شيء على أى شخص فى هوليوود أيا كانت مهنته، أن يأخذ فرصة وهو غير معروف، ولأننى كنت مجهولا كان من السهل جدا طرد أعمالى مثل أى سيناريو آخر. لكن بمجرد ما بدأت بيع بعض الأعمال، كل شيء كتبته أثار اهتمام الناس. بمعنى أن المسألة لا تقوم على العمل ذاته، وإنما تعتمد على عدة عوامل.

لكننى كنت فى أمس الحاجة لاتخاذ هذه الخطوة داخل هذا البيزنس، وكنت أعرف أننى سأستغرق فى مهنة التأليف؛ لهذا عندما نجح فيلم "الحارس الخاص" فى لفت نظر وارنر بروس، تجلت لحظة من أعظم لحظات حياتى؛ لأنها أعلنت نهاية دنيا الإحباط. أعنى أنه يمكننى ممارسة الكتابة أثناء اليوم. قبل ذلك كنت مضطرا للكتابة فى الليل أو فى عطلات نهاية الأسبوع فقط، وكم كانت حياة رهيبة لأنها تترك للكتابة وقتا قليلا للغاية. فأنا عندى ابن صغير وأريد أن أقضى معه أوقاتا أطول، لكننى كنت أشعر بالذنب لو لم أنهمك فى كتابة السيناريوهات.

يجب أن أعود إلى الخلف قليلا. عندما قابلت ستيڤن سبيلبرج لم يكن يكبرنى كثيرا، فقد أصبح بالفعل واحدا من أكبر المخرجين فى العالم. كان من السهل جدا التواصل معه. قابلته فى خلفية استوديوهات يونيڤرسال، عندما كان بوب زيميكس يخرج فيلمه الأول "أريد أن أمسك يديك" إنتاج ستيڤن. فقد كان بوب يتمتع بحماية ستيڤن. حتى يومنا هذا دائما ما أشعر بسعادة عندما أتجول فى الاستوديو فى المكان نفسه. كانت هذه من المرات الأولى التى أُوجد فيها فى المساحة الخلفية للاستوديو أثناء التصوير. أمر مثير للغاية.. بوب يصغر ستيڤن بعام أو أكثر، وستيڤن يكبرنى بعام وقد أخرج فيلم الفك المفترس، وفيلم مواجهات قريبة.

قال ستيڤن: "أحب فيلم فاصل مائى، ونريد أن تكتب فيلم المغامرات هذا، لكن لا تدع چورچ يسرقك بعيدا؛ لأننى أخاف أن يستعين بك لكتابة الجزء التالى من فيلم المخربشات الأمريكية". سنوات طويلة وأنا يائس من إنجاز أى خطوة، ثم فجأة أتلقى تأكيدا على عدم تشتيت انتباهى بعيدا باستخدامى لكتابة جزء تال لواحد من أحب الأفلام إلى قلبى على مر الزمن... لكننى بنـاء على إحساسى بالواجب قلت: "لا تقلق، لن يصيبنى أى تشتت". هكذا دخلت عالم ستيڤن وچورچ. كتبت فيلم "جنود تابوت العهد المفقود" وحدى بنسبة كبيرة، بعدما مكثت فى مكتب ستيڤن ستة أشهر بينما هو منشغل بفيلم ١٩٤١.

عندما انتهيت من السيناريو، أخذته إلى چورج فوضعه على مكتبه، وقال: "هيا نتناول الغداء". لقد توفي منذ وقت قصير لي براكيت، الذى كتب المسودة الأولى للجزء التالى من فيلم حرب الكواكب. والمطلوب من چورج العثور على مَنْ يحل محله فى كتابة السيناريو، وقد طلب منى دخول المشروع وكتابته. فقلت له: "أنت لم تقرأ فيلم "جنود تابوت العهد المفقود" بعد". فأجاب: "سأقرأه الليلة ولو كرهته سأتصل بك غدا وألغى العرض. لكن،" وأضاف: "عندى إحساس تجاه الناس لا يخطئ أبدا." فى اليوم التالى اتصل بى ليقول إنه قرأ سيناريو فيلم جنود تابوت العهد المفقود وإنه أحبه، ويريدنى أن أستمر فى كتابة سيناريو فيلم الإمبراطورية. ولدهشتى الشديدة انتهى بى الحال إلى استنزاف طاقتى فى العمل القاسى مع چورج حوالى عام ونصف، ما بين كتابة فيلم جنود تابوت العهد المفقود وفيلم الإمبراطورية، هذا مع إجراء مراجعات على السيناريو الأول.

الحقيقة أن فيلم الإمبراطورية، تم تصويره قبل فيلم جنود تابوت العهد المفقود، وهو أول فيلم فى سجل أعمالى. وقد عرض فيلم الإمبراطورية فى عام ١٩٨٠، ولم يبدأ ستيڤن الاهتمام بتصوير فيلم جنود تابوت العهد المفقود حتى عام ١٩٨١. لكنه كان ضغطا مكثفا بالنسبة لچورج أكثر من ستيڤن؛ لأننا أمضينا ساعات كثيرة لكتابة سيناريو الفيلمين. عالم چورج عالم خاص ومنعزل عن هوليوود. إن له موقفا محددا تجاه هوليوود وتجاه الأفلام. لقد كان على وشك اعتزال الإخراج فى الحقيقة. إنه لم يحبها بالقدر الذى كان يتخيله. فهو مهتم بإخراج أنواع معينة من الأفلام، أكثر من المناقشات اليومية مع الممثلين ومشكلات الإنتاج.

لكننى لا يمكن الارتباط بهذا التوجه. كل ما أردته فى هذا العالم هو الإخراج. لكن چورج يتمتع بتأثير رائع. إنه قوى جدا جدا فيما يخص الحقوق المتعلقة بالمخرج. لقد خاض معركة رهيبة مع يونيڤرسال حول عرض فيلم المخربشات الأمريكية، حيث اقتطعوا منه سبع دقائق وهو لم يسامحهم أبدا على ما فعلوا، ولم يغفر للرجل الذى كان يدير يونيڤرسال فى هذا الوقت. سألته يوما من أين استقى هذه الثقة لمناقشة رئيس استوديو، وهو الذى لم يقدم فيلما مكتسح النجاح بعد. فكل رصيده هو فيلمه

السابق تى إتش إكس ١١٣٨. ومع ذلك دخل فى مناقشة عنيفة قوية مذهلة مع رئيس يونيڤرسال؟ فأجابنى قائلا: "هل تعرف، يجب أن تتصرف وكأنك تمتلك سلطة حتى لو لم تكن بين يديك، لأنه عملك. عندما قالوا لى إنهم سيقتطعون سبع دقائق من فيلم المخربشات الأمريكية، تصورت أنهم قالوا لى إنه رضيع جذاب لكننا لا نحب لونه القرنفلى؛ لهذا نفكر أن نقتطعه منه. يجب أن تمتلك هذه الحماية المفترسة لتحيط بها عملك. فهذا ليس من حقهم، كل هذا لأنهم يدفعون نفقات الفيلم.

لقد ترك هذا الموقف انطباعا ضخما على شخصيتى وأثر على نفسى من وقتها؛ لهذا عندما أخرجت فيلمى الأول منذ عدة سنوات – الحقيقة أن چورچ هو راعى الفيلم – قال لى رئيس الاستوديو إننى يجب أن أقنع البطل بحلاقه شاربه فى اليوم الذى يسبق التصوير. فسألته: "لماذا؟"، فأجابنى هو ومَنْ معه: "لأنه يبدو مهلهلا رديئا". فقلت: "المفترض أن يبدو كذلك." فقالوا: "اسمع، لا نريد أن نتناقش فى ذلك. إنه فيلمنا وفيلمك الأول ونحن نريد إزالة هذا الشارب". فقلت: "لا أستطيع أن أفعل ذلك". فقالوا: "دعنا لا نتحدث فى هذه المسألة مرة أخرى". وأغلق الموضوع على هذه الجملة.

فى اليوم التالى بدأت التصوير بدون حلاقة شارب الرجل؛ لأننى آمنت أنه فيلمى أنا، ومسئوليتى أنا، واسمى أنا المعلق على الفيلم، وأن هذا الشارب لصالح الفيلم، ولم أسمع كلمة سلبية واحدة من رئيس الاستوديو. لقد ترك هذا الموقف بصمة عظيمة على نفسى؛ لأن واقع الأمر أننى رأيت نفسى صاحب السيناريو وشعرت بمدى قوة هذه الملكية، وشعرت أنه سينجح. كل هذا بسبب چورچ. كان چورچ كريما معى لأقصى درجة من الناحية الإبداعية، بأفكاره وفلسفته، باتفاقاته التى عقدها معى مع أننى سيناريست مجهول، ومع ذلك كلفنى بكتابة فيلمى "جنود تابوت العهد المفقود" و"حرب الكواكب".

بعد إخراج فيلمى الأول "حرارة الجسد"، طلب منى چورچ معروفا لأعود وأعمل معه وأكتب سيناريو فيلم عودة فرسان الچيداى. لم أكن أرغب فى ذلك؛ لأننى لم أعد أفضل كتابة سيناريو لأى شخص آخر. صادفنى حظ سعيد فى العمل مع المخرجين الذين

أخرجوا سيناريوهاتي، ومع ذلك تذوقت مرارة الإحباط البالغ. لم أعد أرغب في تغيير خطة عملي بعد اليوم. فكل ما أريده هو كتابة وإخراج أفلامي الخاصة؛ لهذا عندما سألني چورچ العودة على سبيل المعروف لكتابة فيلم عودة فرسان الچيداى، كنت كارها لهذا الأمر. لكن چورچ كان خير عون لي من قبل، حتى إنني أسديت له هذه الخدمة، وتحولت المسألة لتصبح قدرا من اللهو والمرح الجميل. لقد كتبنا السيناريو معا في وقت قليل للغاية.

ترك چورچ بصمات أصابع لا تنسى على حياتي. كان يدرك من داخله إحساس هوليوود تجاهه وهو ما أفادني جدا. كم كان متحررا وعادلا مع المتعاونين معه، وهو ما حاولت الاحتذاء به في مشواري الفني. إنه شخص مرح محبوب يجعل من الأفلام بهجة حقيقية. وهذا أمر مهم بشكل فظيع بالنسبة لي. وقد بقي ستيڤن وأنا صديقين طوال هذه السنوات. إنه مصدر إلهامي بطموحه الخالص في الإخراج السينمائي. وسأعيش ممتنا له دائما.

حرارة الجسد (١٩٨١)

وليام هيرت، كاثلين تيرنر، ريتشارد كرينا، تيد دانسون، چي. إيه. بريستون، ميكي روركي، كيم زيمر، چين هالارين، لانا سوندرز، كارولا ماكوينيس، مايكل ريان، لارى ماركو، ديبورا لوكيزاى، لين هالويل، ثوم شارب.

كنت قد بدأت لتوى بيع سيناريوهي فيلمي الحارس الخاص وفاصل مائي، عندما تم امتصاصي داخل عالم چورچ لوكاس، وهو ما نتج عنه اختفائي لمدة عام ونصف بسبب عملي الحصري مع چورچ في شمال كاليفورنيا. لكنني كنت قد وعدته بكلمة شرف رغم أنني كنت مطلوبا جدا كسيناريست. ليس فقط لأنني بعت اثنين من سيناريوهاتي، بل لأنني أعمل في عملين مشهورين لچورچ. من هنا تحققت اللحظة التي ظللت أحلم بها لسنوات على المستوى النظري، بينما أنا منشغل بأعمال أخرى على المستوى العملي.

لقد انجلى الأمر أمامى تماما وآمنت أننى لم أعد أريد أن أصبح كاتب سيناريو شهيرا، ولن يتوفر لدى وقت لأتقاضى أجرا على موهبتى المتدفقة فى كتابة السيناريو. تأكدت أن كل شيء نويت فعله بعد عودتى سيتحقق. ليس هناك أى صلة بين ذلك ومستقبلى كسيناريست شهير. بل إنه متعلق بالتحول من كتابة السيناريو إلى الإخراج. من هنا بدأت أرفض كل عرض. رفضت كتابة أى شيء لأى شخص. قدم لى آلان لاد چونيور، رئيس توينتيث سينشرى فوكس، والذى كان حاضرا كواليس فيلم حرب الكواكب، الكثير من الأعمال لأكتبها. ورفضتها جميعا. فاتصل بى آلان وقال لى: "ماذا تريد؟" فقلت: "أريد أن أكتب وأخرج أفلامى". فسألنى: "أى فيلم تقصد؟" فشرحت له فكرة فيلم حرارة الجسد. وقلت: "أريد تقديم فيلم سوداوى حزين، لكننى أريده أن ينتمى إلى جيلى". فقال: "تبدو كلماتك مقنعة. ابدأ العمل." واتفق معى على كتابة الفيلم. عندما انتهيت من مهمتى، كان لاد قد ترك فوكس وحلت محله شيرى لانسنج فى إدارة الاستوديو. جاءت شيرى وحيتنا جميعا واحتضنتنا كلنا. كان بارى ليڤنسون يجلس فى المكتب المجاور لى، وفرانك رودام موجود هناك أيضا لإخراج فيلم. واستغنت شيرى عن خدماتنا بالجملة. فتركنا جميعا فوكس وأصبح علينا الآن العثور على أوطان جديدة.

قال لادى الذى افتتح لتوه شركته الخاصة: "تعالى إلىَّ ومعك السيناريو الذى كتبته وأنا سأنتجه". من هنا تمكنت من إخراج فيلم حرارة الجسد. واستكمل قائلا: "سأنتجه وأتركك تخرجه، لكنك تحتاج إلى مخرج يكون راعيا لك." كان يعرف أننى على صلة بستيڤن سبيلبرج وچورچ لوكاس. إنه ليس فاقد البصيرة حتى لا يعرف اتجاهى. ذهبت إلى چورچ وقلت له: "اسمع، لادى مصمم على ضرورة إحاطتى بحماية ناصح مخلص يجعلنى أشعر بالثقة لإخراج فيلم حرارة الجسد، هل يمكنك أن تقوم بذلك؟ هل تنتج الفيلم؟" فأجابنى چورچ: "انتبه إلى كلماتى جيدا، لقد أسست شركة أفلام لوكاس حديثا. إنها تهتم بالأفلام العائلية، بينما فيلم حرارة الجسد عمل مستفز جنسى. لا أعتقد أن وضع اسمى على هذا الفيلم فكرة طيبة بالنسبة لى. لكن كل ما سأفعله أننى سأنتج الفيلم بدون وضع اسمى عليه". ما لم أعرفه أن چورچ ذهب إلى لادى وقال له:

"سأكون أنا راعى فيلم لارى، سأسانده، ولو حدثت مشكلة، سأكون خير عون له. سأتقاضى أجرا عن هذه المهمة، لكننى لن أذكر اسمى على التترات. لكن لو تعدى لارى الميزانية المحددة، يمكنك الاستعانة بأجرى لتغطية النفقات الزائدة." إنه موقف خارق بكل المقاييس. لقد قدم لى چورچ معروفا بأفضل الطرق الممكنة، ولم يخبرنى عنه بكلمة واحدة.

هناك مقولة قديمة تقول: "اعمل الخير" والق به فى البحر". أمر صعب أن تعيش فى حياتك لتقدم الخير بدون انتظار المقابل. لكن چورچ فعل ذلك بأرقى طريقة يمكن تخيلها. لقد فعل الخير وذهب بعيدا. الحقيقة أنه ذهب بعيدا جدا، حتى إنه لم يتدخل فى الفيلم. لقد أمضى يوما واحدا فقط معى فى حجرة المونتاچ، لمتابعة ما يمكننا عمله، من أجل تقديم الاقتراحات الرائعة. المهم هنا أننى خضت أفضل تجربة إخراج أولى بالنسبة لى.

عندما خطوت بقدمى داخل موقع التصوير فعلا، كان قد مر عشر سنوات على تفكيرى وحلمى وقراءتى عن الإخراج. كل هذا التفكير تحملت دفع نفقاته بشكل غريب إلى حد ما، لأننى شعرت فى اليوم الأول لتصوير فيلم حرارة الجسد، كأننى فى بيتى تماما. بعض التوتر ظهر على السطح. لكن بلا خوف. أفادنا كثيرا تصوير مشاهد اختبار قبل ثلاثة أشهر فى لوس أنچلوس. واكتسبت خبرة إحاطتى بفريق عمل متكامل خلف الكاميرا، واكتسبت خبرة قول كلمة "أكشن" فى الوقت المناسب و"قطع" فى الوقت المناسب. شعرت أننى وصلت أخيرا إلى الوطن والمكان المفترض أن أوجد فيه، أكثر من شعورى أننى فى مكان جديد. الحقيقة أننى عشت هذا الحلم فى رأسى قبل أن أعيشه فى الواقع.

هذه هى مهنة كتابة السيناريو كما أُنزلت. فأنت تبدع الأفلام كلها فى رأسك. الأمر المحبط فى مهنة كتابة السيناريو أنهم لا ينفذون الفيلم بالطريقة التى تخيلتها أنت فى رأسك.

ثم حدث شيء غريب، وهو في الغالب خطأ في جدول العمل. إن "حرارة الجسد" فيلم جنسي صريح يخترق المألوف. ومع أننا أجرينا بروفات لمدة أسبوعين، فقد تسللت النرفزة إلى كل شخص بسبب المشاهد الجنسية. فأنت تطلب من اثنين من الممثلين، مهما كان قدر موهبتيهما، أن يقدما على فعل خاص علانية، وهو ما لا يحدث على الملأ إلا نادرا. أنت تحاول أن تخلق بيئة خاصة وحساسة في مكان التصوير بقدر استطاعتك.

لكنني هنا مخرج لأول مرة. وكاثلين لم تمثل فيلما سينمائيا من قبل، لكنها قدمت عدة أعمال حصريا في التليفزيون. أما وليام هيرت أو بل فقد انتهى لتوه من استكمال فيلمه الثاني. ونحن يجب أن ننجز هذه المشاهد الجنسية المكثفة غير المعتادة. فقد كانت ركيزة أساسية في جدول الأعمال، بالتالي لم يكن هناك وقت لنفكر ونقول: "أوه، هذه المشاهد لم يأت موعدها بعد." وفي أول يوم تصوير، حسب الخطة الموضوعة للتنفيذ، بدا لنا أنه موعد الانتهاء من أحد أكثر المشاهد جرأة في الفيلم. يدور هذا المشهد في مرفأ بعيد عن المنزل الأساسي. واكتشفنا أن علينا بعد ظهيرة أول يوم تصوير تنفيذ مشهد جنسي صريح قوي بين الممثلين الاثنين بدون ملابس نهائيا.

وضعت قواعد معاملة طاقم العمل خلف الكاميرا مع المشهد، وحددت تصاريح الدخول أثناء التصوير، ووضعت خطة لكيفية اقتراب مسئولي الملابس قدر المستطاع لتغطية الممثلين بمجرد الانتهاء من المشهد. وبدأ كل شيء يسير طبيعيا. كنت أعرف أن هذه هي منتهى مناطق الصعوبة التي أواجهها في الفيلم. هناك إحباطات، أزمات، مشكلات، مثلما يحدث في كل فيلم، لكنني قفزت إلى أكبر خندق مباشرة. شعرت من داخلي أنه أمر عظيم.

أردت تقديم حرارة الجسد، بصفته فيلما جنسيا حتى النخاع. فقد استطاعت هوليوود في نهاية الستينيات التعامل مع هذه النوعية من الأفلام بنظرة منفتحة لم تحدث من قبل. يرجع الفضل جزئيا في ذلك إلى الأفلام الأجنبية، التي تميزت بالصراحة المكشوفة المتزايدة، بالإضافة إلى نضجها وتطورها مقارنة بالأفلام الأمريكية.

وقد تم تقبل العرى الآن لأول مرة فى الأفلام الأمريكية، بشكل لم تشهده هوليوود منذ بدايتها. لكن المشكلة تركزت فى فجوة الأعوام الاثنى عشر بين غزو هذا النوع من الحرية فى نهاية الستينيات وعام ١٩٨٠. الوقت الذى تصديت فيه لإخراج فيلم حرارة الجسد، هو الوقت الذى أصبحت فيه اللغة السينمائية المعبرة عن العلاقة الجسدية ميتة تقريبا. لقد أسرفوا فى استخدام مشاهد الحب كثيرا على الشاشة، حتى بات من الصعب العثور على أساليب جديدة لتنفيذها؛ من أجل إثارة انتباه الجمهور ودفعه لرؤيتها بصورة مختلفة.

يكمن التحدى فى فيلم حرارة الجسد، فى إبداع علاقة غرامية طازجة ملتهبة. استهدفت عناصر الكتابة جميعا تحقيق هذا الهدف، كى تتداخل فى المشاهد الجسدية إما قبل أو بعد أو فى منتصف هذه المشاهد مباشرة بأسلوب يغزو المتفرجين. كفاحى مع كل مشهد من هذه المشاهد هو محاولة إخراجه بشكل يراه المتفرجون حديثا وحيا وصادقا، بعدما تعرضوا لهزة قليلة من جراء إلحاح هذه المشاهد على الشاشة على مدى عقد من الزمان. شعرت أن بعض المشاهد التى قدمت فى السينما أثناء السبعينيات تماديت حتى تحولت إلى الكثير من الشبق. وتعتبر السينما من أشكال الفن المثيرة تماما، لأنهم يتحكمون فيما تراه وفى حدود معرفتك به. لقد أردت اللعب بهذا المفهوم لتنفيذ تلك المشاهد فى فيلم حرارة الجسد.

ارتبطت دائما بالممثلين الرائعين. كان حظى من السماء؛ لأننى أملك هذه المجموعة الكبيرة من الأصدقاء والممثلين الذين يتكرر ظهورهم معى، لكن هذا لا يمنع دخول أشخاص جدد فى الدائرة. فأنا أتوقع عودة الناس مرة أخرى. عندما أحب أحدا، أحب أن أعمل معه مرة ثانية. هذا ما يتحقق بالفعل مع طاقم العمل خلف الكاميرا والممثلين. لكننى أعشق نوع التمثيل القوى، الهادئ، ويا ليته يكون متحررا من الذاتية. أريد مستمعين عظماء. إنهم لا يتنافسون مع الممثلين الآخرين داخل الكادر. إنهم هناك للدعم ولدفع الممثل الآخر إلى الأفضل. وأنا أهتم بالناس المهتمين بتسليم أنفسهم إلى

الأدوار، إلى القصة، إلى معرفة أنه أحيانا يكون التمثيل المتحذلق الضخم هو التصرف الخاطئ، وأن التمثيل الاستعراضى فعل غير صحيح. أحيانا يعلو الهدوء والاسترخاء على قمة أفضل رد فعل أمام شيء ما. تقوم أفلامى على القطع والوصل بناء على ردود الأفعال وليس الأفعال. أعتقد أن أسرار الحياة تكشف عن نفسها فى هذه اللحظة. ليس بالضرورة أن يكون المهم هو ما نقول، بل الأهم هو رد فعلنا تجاه ما نسمع.

تأكدت أن تصوير فيلم حرارة الجسد هو أكثر تجربة حية بالنسبة لى؛ لأنها جديدة تماما. أما الآن وقد أخرجت ثمانية أفلام وعملت فى ستة عشر فيلما، فقد ظهرت نزعة لبدايات دمج وانسجام بعض الأشياء. يعد حرارة الجسد تجربة مكثفة إلى أبعد حد، لأنها جديدة جدا. ففى إحدى الليالى وأثناء التصوير ليلا، بدأنا العمل وقت الغسق وظللنا نصور حتى الثالثة صباحا؛ وهو ما أغضب جهة الإنتاج كثيرا. وتسببت قلة خبرتى فى انعدام رؤيتى لهذا الموقف وإبداء القلق تجاهه. لكننا دفعنا الشركة لاتخاذ خطوة كبيرة فى منتصف الليل بلا داع. فنحن لم ننجز عملا كثيرا، لأنه من الصعب خلق الإضاءة ليلا، وقد كنا نصور لقطات متحركة. وعندما تصبح مهمتك إضاءة لقطات متحركة، فعليك إضاءة كل المساحة التى تصور فوقها. إنه تفكير استهلاكى فاسد تماما؛ فأنت لا تملك خاما كثيرا.

عند عودتنا إلى الفندق فى حوالي الثانية أو الثالثة صباحا، توجهت إلى البار الذى مازالت أبوابه مفتوحة من أجلنا. وأبلغونى أن جون لينون أصيب بطلق نارى. أصابتنى طلقة إحباط قاتلة. دخل بل هيرت وجلس بجانبى. ظللنا فى أماكننا هناك لعدة ساعات ونحن نشرب ونتحدث عن لينون ومكانته عندنا. فنحن أساسا فى مرحلة عمرية واحدة، وعشنا عصر البيتلز وكل هذه الحقبة بالأسلوب نفسه. وظللنا مقيدين فى هذا السجن الداخلى حتى انتصف الليل ونحن نتحدث عن غزو هذا الرجل لحياتنا، وكيف التقت رغباتنا لإبداع الفن. لقد وضعت منظورا محددا فى هذا الفيلم. لم يظهر أنه قليل الأهمية مقارنة بهذه التراجيديا، إنه فقط يبدو مناسبا لعملية الإخراج المتداخلة بشكل مباشر مع نسيج الحياة. كان لينون فنانا مهما بالنسبة لنا. كنا نأمل تقديم عمل مهم. كنا نبدع فيلما عن الحياة والموت والاختيارات التى نقوم بها.

"أعتقد أنه كان دائم التفاؤل بشأن فيلم [الجفوة الكبيرة]، لكن لو أسعفتنى ذاكرتى بالعودة إلى عام ١٩٨٣، سنجد أن هناك دوائر من البشر اعتقدت أننا نقدم فيلما خاصا. أتصور أن الجاذبية الهائلة التى تمتع بها الفيلم بدت مفاجأة لبعض الناس".

چيف جولدبلوم - ممثل

الجفوة الكبيرة (١٩٨٣)

وليام هيرت، توم بيرنجر، جلين كلوز، چيف جولدبلوم، كيڤن كلاين، مارى كاى بليس، ميج تيلى، چوبيث ويليامز، دون جالواى، چيمى چيليس، كين بليس، چيك كاسدان، إرا ستلتنر، موريل مور.

أثناء مونتاچى فيلم حرارة الجسد والتفكير فى خطوتى التالية، تكونت داخلى فكرة عن مجموعة من الأصدقاء يجتمعون معا مرة أخرى. فكرت أننى أريد تقديم فيلم يقوم على بطولة جماعية؛ لأننى واجهت علاقة عمل مجهدة مع بل وكاثلين، وأنا نفسى ساورنى الخوف من الأماكن المغلقة بعض الشىء. فأردت تغيير ذلك كله. أحببت مبدأ الاستعانة بممثلين أكثر. عزمت على التعامل مباشرة مع بعض الأشياء التى أشعر بها تجاه جيلى. نحن أطفال الستينيات. يتناول فيلم الجفوة الكبيرة، عشر سنوات نتتبع حقيقة ما يحدث بعد اجتماع هؤلاء معا مرة أخرى، لنذكرهم بمبادئهم التى اعتنقوها قبل عشر سنوات، وآمالهم التى كانت وأفكارهم عن صورة حياتهم.

يكمن جوهر هذا الفيلم فى حكى القصة وإنهائها بفلاش باك يرينا حقيقة ماضيهم فى عام ١٩٧٠، بعد مشاهدتهم على مدى ساعة ونصف الساعة فى عام ١٩٨٠. أردت رؤيتهم كأطفال مع ذكرياتهم قوية ممتدة الصلاحية ومدى تخيلهم لحياتهم السابقة.

بدأت باربرا بينيدكت، زوجة المحامى الخاص بى، مشوار الكتابة مع نفسها. فقلت لها: "هيا نكتب فيلما معا". وإذا بكلماتى تصدمها. لهذا عندما انتهيت من فيلم

حرارة الجسد، جلست باربرا معى لنكتب سيناريو فيلم الجفوة الكبيرة. أظهرت باربرا تأثيرا ضخما على أسلوب الفيلم. تمكنا من التواصل مع الناس الذين يملكون تركيبة تتماس مع أناس عرفناهم من قبل. وتجلى انعكاس وجود كل منا بشكل ضئيل فى كل شخصية من الشخصيات.

استغرق فيلم الجفوة الكبيرة أطول فترة بروفات قمت بها؛ لأننى سعيت لتعارف كل الممثلين مع بعضهم البعض؛ ليصلوا إلى حالة لعب دور الأصدقاء. رتبت عمل بروفات لمدة أربعة أسابيع. وهو أمر ليس شائع الحدوث فى أى فيلم آخر. إنها تجربة استثنائية لمجموعة من الممثلين الشباب ولى أيضا. تجربة ممتعة بحق، خفيفة الروح والقلب أكثر من فيلم حرارة الجسد. والنتيجة تحقق الكثير من المرح مقابل تراجع معدلى الحدة والقسوة.

فيلم الجفوة الكبيرة، عمل صعب جدا فى إعداده. حتى مع إعلان رغبة كل شخص فى الاستعانة بى كمخرج وسيناريست بعد عرض فيلم حرارة الجسد، لم يتطوع أحد لتقديم فيلم يعتمد على البطولة الجماعية. لم يصدق أحد أن فيلم البطولة الجماعية سيحقق نجاحا تجاريا. فكل هم هوليوود دائما تقديم فيلم يعتمد على بطل، ويُستحسن أن يكون رجلا أبيض البشرة يُقبل الناس على مشاهدته وشراء التذاكر من أجله، مع رجل يتبعه وسيدة تتداخل فى الأحداث. عندما تقدمت إلى المنتجين بفيلم يعتمد على ثمانية أبطال، غرقوا فى الارتباك. برغم كل عروض الكيانات الإنتاجية الكبيرة لأكتب وأخرج أفلاما، فإن أحدا لم يتحمس لتقديم فيلم بطولة جماعية. إنهم لا يستوعبون المبدأ، لا يفهمون كيف سينجح مع المتفرج الأمريكى. أخيرا ذهبت مارشا ناساتير إلى چونى كارسون، الذى كانت تعمل لديه وتطمح الآن فى تقديم أفلامه، وقالت له: "هذا هو الفيلم الذى يجب أن ننتجه". عقد كارسون اتفاقا مع كولومبيا. وفى نهاية الأمر وافقوا على إنتاج الفيلم.

أحببت دخول تحد لتصوير فيلم بطولة جماعية، حيث يتمتع بكمية لقطات هائلة مصورة من زوايا مختلفة؛ لأن كل شخص فى حد ذاته مهم. كل منهم يحتاج إشارة،

أو يحتاج للاجتماع مع شخصيات أخرى فى لقطتين أو مع شخصيات أخرى متنوعة مهمة، أو أنك ستضطر لتصوير الشخصيات جميعا من زوايا مختلفة ومنظور مختلف. إنها استعدادات جديدة علىَّ تماما. سبق لى العمل مع المصور چون بايلى، المتزوج من مونتيرة فيلمى حرارة الجسد. بمعنى أننا الآن نحلق فى سرب عائلى. أحاط بنا عدد كبير من الأطفال. فتح لى هذا الفيلم تقليدا جديدا بالوجود فى موقع تصوير مفتوح، محتميا بعدد كبير من أفراد العائلة حولى، مما أشعرنى بزيادة ثراء التجربة داخلى. البيت الذى استخدمته فى فيلم الجفوة الكبيرة، هو البيت نفسه الذى استخدموه فى فيلم سانتينى العظيم. من وقتها تم تصوير فيلم "فوريست جامب" هناك، مع حوالى ثلاثين فيلما آخر. لكن فى هذا الوقت كانت كل التفاصيل طازجة جدا أمامنا.

طلبت من زوجتى ميج تولى، مسئولية الموسيقى. كنت أعرف أننى أريد استخدام الحالة المزاجية للموسيقى التى أحببناها من كل قلبنا فى الستينيات. مازال هؤلاء الناس الذين يعيشون الثلاثينات من عمرهم يقعون تحت وطأة العبودية التامة لموسيقى الستينيات. تولت ميج مهمة تجميع الموسيقى بطاقة رهيبة، كما تمكنا من توظيف بعض من أغانينا المفضلة. ثم عُرض الفيلم وفاز الألبوم بالأسطوانة البلاتينية. وذاع صيته تماما لأننا تفاعلنا معه من داخلنا، أعتقد أنه بدا حقيقيا جدا بالنسبة للناس. الواقع أن أحدا لم يسبقنا فى استخدام هذه الموسيقى من قبل. أقرب الفنانين إلى هذا الإبداع الموسيقى هو چورچ لوكاس، الذى استثمر موسيقى عقود كثيرة فى فيلم المخربشات الأمريكية.

الجفوة الكبيرة.. ليس تجربة مبهجة مثيرة عصرية لكل العاملين فيها فقط، لكن الجمهور استقبلها بهذا الإحساس أيضا. شهد مهرجان نيويورك السينمائى أول عروض الفيلم، ونال نوعا من اهتمام الإعلام الذى رفعه فوق مصاف الأفلام الأخرى؛ لأنه وثيقة من طراز خاص. احتفلوا بالفيلم احتفالا كبيرا فى بعض الأحياء، بينما هوجم بوحشية فى أحياء أخرى؛ لأنه لم يعجبهم من الناحية السياسية. أطلق الفيلم طلقة براقة من الجدل. أعتقد أننى اندهشت بسبب كل ما حدث فى فيلم الجفوة الكبيرة؛ لأن الأمر كله مسألة شخصية بحتة. إنه نابع بشكل كبير من حياتى أنا، وحياة باربرا،

وحياة زوجتى التى زادت من دهشتى بسبب اكتسابها شعبية كاسحة. لم أدرك أن هذا كله سيحدث.

"إنه يخلق جوا مريحا؛ حيث يتم اختيار الممثل بفضل امتلاكه مجموعة من القوى الطبيعية المزروعة داخله، بالإضافة إلى توفر شيء ما سيدفعه للتحدى بشكل مثير. ثم يسمح لك بالانطلاق ويشجعك أن تنفذ أفكارك، بينما يكتفى هو بالتنقيح الرقيق أو تقديم الاقتراحات".

كيڤين كلاين - ممثل

سلڤرادو (١٩٨٥)

كيڤين كلاين، سكوت جلين، كيڤن كوستنر، دانى جلوڤر، مارڤن چى. ماكنتر، براد وليامز، شيب وولى، چون كاسدان، چون كليز، تود آلين، كينى كول، بل ثورمان، ميج كاسدان، ديك دوروك، چين هارتلاين، روزانا آركيت، چيف جولدبلوم، بريان دينيهى، ليندا هانت، چيف فاهى، لين ويتفيلد.

طالما أحببت أفلام الويسترن منذ كنت طفلا صغيرا. ترك فيلم "العظماء السبعة" علامة هائلة فى نفسى. أحببت أسلوب الفيلم، أحببت أسلوب الرجال المرتبطين ببعضهم البعض، أحببت الملابس التى ارتدوها، وأحببت الجياد والطبيعة والموسيقى. كنت متيما تماما بكل إمكانات أفلام الويسترن، وبالحرية المتاحة لك لتحكى أى نوع من القصص داخل السياق. حلمت بالرحيل إلى هذا الوطن، الذى أختزن عنه خبرة محدودة للغاية؛ لأتمتع بالاختيار من بين الخلفيات الجميلة والأماكن الموجودة هناك لإخراج فيلمى. اشترك شقيقى معى فى كتابة نوع من أفلام الويسترن ما بعد الحداثة. لم نطلق هذا التصنيف على الفيلم فى هذا الوقت. فأنا لم أعرف أن هذا هو ما ننوى تقديمه، لكننا عرفنا دائما أن بداخله وجهة نظر مودرن تجاه أنواع عديدة من المواقف الكلاسيكية.

وبدأنا نحشد مجموعة من الجياد، لتقطع رحلة محددة، لمواجهة موضوعات أساسية كثيرة وقضايا كل أفلام الويسترن التى نود أن تتداخل فيها. وهو ما يعنى أن هذا الفيلم لن يعتمد على الجدية مثل بعض أفلام الويسترن التى أقدرها، لكنه سيمتلك كل أنواع القوة والمرح التى قدمتها العديد من أفلام الويسترن المفضلة لدى.

ملأت الفيلم بمجموعة من الممثلين الرائعين. بنينا بلدة فوق مساحة فارغة، والتى مازالت حتى الآن أكبر أرض متوفرة لتصوير الأفلام فى العالم. وقد استخدمتها مرة أخرى فى فيلم "وايت إيرب" بعدما زودت مساحتها. وأصبحت مستعدا الآن لعمل مشهد أكشن سينمائى ومسرحى، باستخدام الشاشة العريضة بطريقة لم تتوفر لى من قبل. وقعت فى غرام هذه الوسيلة. تمكنت من اللعب مع تقاليد كثيرة من تصنيف أفلام الويسترن. تستطيع الآن تقديم مشاهد أكشن تقوم على القوة الجسدية، والتى لم أقدمها من قبل، ومتاح لك اللعب مع درجة التناغم والمرح المختزن فى العمل. كانت خبرة عظيمة جدا بالنسبة لى.

دفعنى الجنون الخطير للتصوير فى شهر نوفمبر، أى قبل الشتاء المتوحش فى نيو مكسيكو مباشرة. لم أطق صبرا على إخراج الفيلم، وتلبسنى قلق شديد من فكرة تأجيله، التى قد تنقلب إلى إلغائه تماما. امتد موقع التصوير الخارجى حوالى خمسة آلاف قدم فوق سطح البحر، بالتالى كان الجو باردا للغاية. صورنا مجموعة من أبرد المشاهد التى عشتها فى حياتى. يمكنك أن تشاهد فى الفيلم أنه برد حقيقى بالفعل. هناك عدد وفير من مشاهد الثلج الجميل، ويمكنك أن ترى أنفاس كل شخص فى الكثير منها. واجه بعض الممثلين والمجاميع مشاكل مع الحرارة المنخفضة. لكنها نوع من المسئولية القوية الشاملة التى كنت أفتش عنها. قدمت من قبل فيلمين مقيدين داخل الغرف بشكل أساسى. إنها صحبة مشاهد تعتمد على كلام الرؤوس. أنا أحب الكلام، ولا أبالى بذلك. لكننى أردت عمل شىء يسمح لى بالتمرد، برؤية حصان سريع يعبر السهل، بمشاهدة الرجال تسحب المسدسات وتسقط وتقفز وتجرى وتطلق النار.

ينهمر داخلك فيضان الذكريات المنبعثة من هذه الأفلام. كل يوم مغامرة جديدة. تختلط مشاعرك تجاه الأفلام مع ما يحدث خارج الكادر. ليس فقط على مستوى الإنتاج، بل فى موقع التصوير أيضا. لقد هبت علينا عاصفة ثلجية حتى اضطر فريق العمل خلف الكاميرا للعودة إلى مدينة سانتا فيى، عاصمة ولاية نيو مكسيكو بشق الأنفس، حيث الطرق اللاممهدة، والمواقف الخطرة جدا للإنسان والحيوان. واجهتنا عواصف ممطرة وبريق فيضانات. واعترتنا حالة من التهيج. مع بداية تصوير الفيلم فى شهر نوفمبر وما تلاه من التصوير طوال العام، واجهنا كل أنواع الطقس المحتمل. فتحول الفيلم إلى مهمة عسكرية. إنها معركة ضد عناصر الطبيعة، ضد الضوء، ضد الأيام القصيرة. إن تحمل مسئولية فيلم مثل سلفرادو، الذى مثل لى أكبر مهمة حتى ذلك الوقت، مرتبط عندى بمشاعر خطرة خاصة، وقد اخترت مجموعة الناس التى تعتقد أنهم سيتحملون المشقة معك.

رُفع الفيلم من دور العرض وتحطم الاستقبال الهائل الذى حصل عليه. لا يتعلق الأمر كثيرا باستقبال النقاد للفيلم، بل يتعلق بعدم وجود أى تسويق فى أى مكان. حدث أننا اصطحبنا الفيلم إلى سياتل، واحتل القمة فى إقبال الحاضرين على عرضه الخاص مقارنة ببقية أفلام كولومبيا، فى هذا الوقت كان الاستوديو يدار بواسطة مجموعة من الهواة الذين وضعتهم كوكا كولا لتولى المسئولية، فقالوا: "يجب أن نعرض هذا الفيلم حالا؛ لأنه حقق شعبية ضخمة". فقلت لهم: "لكن ليس هناك أى دعاية، لم ينفذ أحد أى تريلر، لم تقدم إعلانات تجارية على شاشة التليفزيون." فقالوا: "لقد عُرض الفيلم بالفعل. لا تقلق على أى شىء". لم يتبعوا أصول التجارة والتسويق نهائيا، ولم يحقق الفيلم كسرا من النجاح المفترض أن يحققه؛ وهو ما أحبطنى بشكل رهيب.

"عندما رشحت إلى جائزة الأوسكار عن هذا الدور، ذهبنا كلنا - بالتأكيد كلنا - إلى حفل الجوائز، وكان لارى هناك. فقال: [لقد رُشحتِ إلى الجائزة وستناليها]. هذا أفضل بكثير من الترشيح ثم عدم الفوز. نعم، وسارت الأمور على ما يرام بالفعل".

چينا ديڤيز - ممثلة

سائح بالصدفة (١٩٨٨)

وليام هيرت، كاثلين تيرنر، چينا ديڤيز، آمى رايت، ديڤيد أوجدن ستيرز، إد بيجلى، چونيور، بل بولمان، روبرت هاى جورمان، برادلى موت، سيث جرانجر، أماندا هوك، كارولاين هوك، لندن نلسون، جريجورى جوڤر، وليام براون.

دائما ما أحترم جدا أى فيلم تكتبه كارول إيستمان. لقد كتبت سيناريو فيلم بعنوان أزمة رجل، وأخيرا تم اختيار چاك نكلسون وإلين باركين ليلعبا بطولته. لم يحقق ذلك الفيلم نجاحا. لا كارول ولا أنا ولا أى من المنتجين اتفقنا على الوجهة الصحيحة للسيناريو. وعندما نسيت هذا المشروع، بعدما حصلنا على خدمات روبرت دى نيرو وچيسيكا لانج، اضطررنا للتخلى عن المشروع ككل.

ثم استسلمت لكتاب بقلم آن تايلور، التى لم أعرفها من قبل. قرأت هذا الكتاب ووقعت فى غرامه. وبالصدفة، كان يدور عن مدربة كلبة، والمواقف الدائرة فى فصل تدريب الكلبة، ورجل عصبى جدا من الطبقة المتوسطة. بالتالى كان على النقيض من فيلم أزمة رجل، لأنه كان يدور عن محاولة التحكم فى عالمنا، وهو ما يقع حسب اعتقادى فى مركز اهتمام كل أفلامى وحياتى.

تدور قصة فيلم "سائح بالصدفة" عن رجل يعانى من أسوأ أنواع التراچيديا. لقد فقد طفلا نموذجا للشر اللانهائى الموجود فى العالم، وللفوضى التى يخاف منها أغلب الوقت. إنه يكسب قوت يومه من كتابة كتب إرشادية، تخبر السائحين كيف يتجولون فى أنحاء العالم بدون التأثر به. يكتب سلسلة من الكتب بعنوان سائح بالصدفة، حيث تقتصر الفكرة كلها على إمكانية الترحال بدون أن تعرف أنك مسافر، بدون اختزان أى خبرة سابقة عن الأشياء التى تتصل بها. إنها نظـرة فاحصة للغاية محكمة للغاية تجاه هذا العالم.

لكن يتدخل الجزء الفوضوى من العالم ويحول حياته إلى جحيم باختطاف ابنه وتحطيم زواجه. إنه يملك كلبة وقد تعرف على سيدة لا تخضع للسيطرة، وتعانى من

الفوضى مثلها مثل العالم. لقد وقع فى الحب وقدمت هى إلى حياته كل احتمالات البهجة والمفاجآت، وهو الأمر الفطرى المتأصل فى هذه الفوضى. العمل الذى كتبته آن تايلور مجاز متألق بلا حدود. الحقيقة أنها القصة نفسها التى حكتها آن تايلور فى رواياتها مرات ومرات؛ لتعالج قضية الفوضى والسيطرة، وأيضا مفهوم العائلات وكيف تجتهد فى محاولة عزل الناس عن العالم. كيف يلعبون دور ميناء الأمان والشرنقة الخانقة.

لعب وليام هيرت وچينا ديڤيز دور العاشقين. بقية الشخصيات كانت العائلة التى يحاول هيرت الانفصال عنها، إنهم يمثلون عالما منعزلا، على حين تمثل چينا حالة التحرر منه. بالتالى أنت تملك هنا هذه الرؤية الواسعة والقصة المصورة بجمال عن هذا العالم المرتعد من الأماكن الذى يسكنه هيرت بتحرره القليل وفوضويته الغالبة، أمام هذا العالم المفعم بالحيوية التى تعيش فيه چينا، حيث تعمل فى منطقة راقية فى بالتيمور.

أتصور دائما أن المخرج الجيد هو الذى يجيد اختيار الممثلين. إن اختيارك الممثلين يعنى إنجاز معظم عملك، خاصة لو أصبت الاختيار. وستصل لهدفك من أقرب طريق عندما تختار ممثلا وترى أنه يتفهم الشخصية. إنهم يتناسبون جسديا مع صورة الشخصية. فلديهم عمل يقع على عاتق الجسد، أو الغرائز، التى ستجمعها أنت فى جديلة واحدة لتتلاءم مع أسلوبك فى العمل.

أجريت اختبارات تصوير لأربع سيدات؛ لاختيار بطلة فيلم سائح بالصدفة. عندما ألقيت نظرة على الاختبارات، اتضح لى أن چينا هى الأنثى المناسبة لتلعب ذلك الدور. كل غرائزها ومواهبها تحمل بوصلة دقيقة. كل ما يمكننى قوله إنها تستجيب بمنتهى الكمال والسرعة. وهذا هو ما تبحث عنه فى الممثل. عندما توجه ملاحظات لضبط الأداء، يمكنك أن تفعل ذلك بأقل مجهود بفضل التناغم مع الممثل. بالتالى عندما تدقق فى اختيار الممثلين، سيتبقى لك القليل لتقوم به كمخرج. من هنا ستتفرغ للتنقيحات المجدية. هذا هو الأسلوب المتبع مع الأشخاص الموهوبين من أى نوعية. كلما كان الممثل أفضل، كلما أصبحت أنت مخرجا أفضل.

يقولون إنك لا يجب أن تعمل مع الأطفال أو الحيوانات أبدا. يتعامل فيلم "سائح بالصدفة" مع الكلاب كثيرا. عندنا هـــذه الكلبـــة التى استعنا ببديل لها. أمر غـريب جدا أن تبدأ تصوير كلبة يبلغ طولها ثمانى بوصات مع ممثل ضخم. أحيانا ما تتصرف الكلبة بأدب وأحيـانا بدون أدب. وهذه الكلبـة هى مـركز مـعظم مـشـاهد هذا الفيلم. وبقدر الصعوبة التى تواجهها فى تحقيق المشاهد والوصول إلى النغمة المنشودة، بقدر ما يمكنك التفاهم مع كلبة من حقها أن تفعل هذا أو ذاك، والسيطرة عليها داخل الطوق عملية تحد مثيرة للغاية.

أحبك حتى الموت (١٩٩٠)

كيڤين كلاين، تريسى أولمان، چوان بلورايت، ريڤر فينكس، وليام هيرت، كيانو ريڤيز، چيمس جامون، چاك كيلر، ڤيكتـوريا چاكسـون، ميريام مارجـوليز، أليسان بورتر، چون كاسدان، هيذر جراهام، ميشيل چوينر، چون كوستماير.

يحمل فيلم سائح بالصدفة، كمية هائلة من المرح، بينما تتسم القضايا الرئيسية بالجدية الشديدة من وجهة نظرى. الحقيقة أننى وجدت صعوبة عميقة فى التعامل مع أجزاء القصـة المتعلقة بموت الابن. لقد انتابنى خوف عظيم ومـسنى الموضـوع من داخلى؛ لهذا بحثت عن فيلم مبهج متخفف من الوقار. استقبلت سيناريو مأخوذا من واقعة حقيقية تتعلق باثنين من العاملين المنتمين إلى الطبقة الوسطى فى بنسلڤانيا. لقد حاولت الزوجة قتل زوجها. ليست مرة واحدة، ولا اثنتين، بل ست مرات مختلفة؛ انتقاما منه على خيانته. إلا أنها فشلت فى قتله. وبقى هو على قيد الحياة، وتم القبض عليها هى وشريكها، وعندما خرجت من السجن، عاد إليها زوجها مرة أخرى وسامحها، واستكملا حياتهما معا حتى هذا اليوم. وقعت متيما فى أسر هذه القصة. تصورت أنها تصلح كفيلم رائع. وأعجبنى السيناريو بقدر ما.

جمعت هذين الممثلين الخبيثين بصدق ليلعبا هاتين الشخصيتين. اخترت تريسي أولمان لدور الزوجة وكيفين كلاين لدور الزوج الذى لن يموت. إنهما محاطان بتلك الشخصيات الغريبة، والتى جسدها جوان بلورايت وكيانو ريفيز وبل هيرت. إن ريفر فينكس ممثل شاب عجيب موهوب، وقد فارق الحياة الآن مع الأسف، وقد لعب دور أفضل أصدقاء تريسي ومحل ثقتها.

لأول مرة أُخرج فيلما لم أكتبه. اكتشفت مدى أهمية محاولة الممثل فهم السيناريو. لم أمر بهذه التجربة من قبل. الأفلام دائما تخرج من بنات أفكارى أنا. لكن عندما أخرجت فيلما قائما على سيناريو كتبه غيرى، وجدت أننى يجب أن أبذل جهدا أكبر كل يوم؛ لأفهم كيف سيظهر كل مشهد؟ كيف سيصبح؟ ما هو الأسلوب؟ أضف إلى ذلك أن هذا الفيلم ليس عملا مباشرا بأى شكل. إنه كوميديا سوداء تمثل أقل الأشكال الأمريكية شعبية. يعد فيلم "دكتور سترانجيلوف" واحدا من أجمل الأفلام المفضلة عندى، بصفته أحد أعظم الأفلام التى قدمت منذ الأزل. عندما عرض الفيلم لم يحقق نجاحا. لم يستطع العثور على جمهور. وهو أمر تقليدى. ربما يكون هناك فيلمان أو ثلاثة أو أربعة أفلام كوميديا سوداء حققت نجاحا بالفعل. إنه شكل يُشعر الأمريكيين بعدم الراحة. إنه فيلم عن زوجة تحاول قتل زوجها.

كان فيلم "أحبك حتى اليوم" أكبر إخفاق فى حياتى. ضربنى الإحباط من المردود التجارى لفيلم سلفرادو؛ لأننى فكرت أنه تم تسويقنا بشكل سيئ مما أفقدنا فرصة عظيمة. لم ينجح فيلم أحبك حتى الموت فى الظهور حتى على شاشة الرادار. لقد تحول إلى قنبلة على المستويين التجارى والنقدى فى وقت واحد. لم أواجه أبدا هذا النوع من الفشل من قبل. إلا أن الفيلم لم يؤثر فى نفسى بشكل عاطفى مثلما فعل فيلم سلفرادو؛ لأننى لم أعلق آمالا كبيرة عليه، وكنت أعرف أنه فيلم صعب بشكل فظيع. لقد أذهلنى كيف تم رفض الفيلم بصراحة تامة. لم تهزنى النتيجة بشكل كبير، وإنما أدار رأسى للبحث عن عمل ناجح. شعرت أننى يجب أن أكتب مشاهدى الخاصة وأتفهمها بشكل كامل، وتفهمت أيضا قيمة رغبتى فى الحديث عن أشياء قريبة جدا من نفسى مقارنة بقضية منعزلة عن حياتى.

الـوادى الكبيـر (١٩٩١)

كيڤين كلاين، داني جلوڤر، ستيڤ مارتن، ماري ماكدونيل، ماري - لويز باركر، ألفري وودارد، چيريمي سيستو، تينا ليفورد، باتريك مالون، راندل مل، ساره تريجر، ديستيني ديوالت، كانداس ميد، لورين ميد، سايمون بيكر.

تحدثنا كثيرا - زوجتي وأنا - ولسنوات عن تقديم فيلم يناقش بعض الأمور التى شعرنا بها تجاه الوطن في وقت ما، وتجاه مدينتنا لوس أنچلوس. أثناء الأعوام الخمسة عشر التي عشناها في لوس أنچلوس، فسد مستوى الحياة هناك بعنف. لقد تمزقت وتهددت مشاعرنا بالأمان والحماية وسلام العقل. لقد تلفت العلاقات بين الأجناس أكثر من تقدمها. كبر أبناؤنا وزاد قلقنا على التأثير المنعكس عليهم. لقد ألقت هذه الأشياء كلها بأثقالها علينا. تعودنا على التنزه حول المناطق المجاورة والتحدث عن هذه الأوضاع، واتضح بعد وقت قصير أننا يمكننا استخلاص قصة من تلك المحادثات.

كي نحكي تلك القصة يجب أن نجذب إلينا كل الناس الذين نقدرهم جدا في حياتنا الإبداعية. يمكننا تقديم عمل شبيه بما قدمناه في فيلم الجفوة الكبيرة. كتبنا تلك القصة واستنبطناها من قلب حياتنا ومشاعرنا عن المدينة والوطن وعلاقات الأجناس، عما نملكه وما لا نملكه، عن إمكانية الفرحة والألم بغض النظر عن الموقف الاقتصادى الذى تعيشه. كنا نحاول التفاهم مع هذه الأشياء التى تصحو عليها كل يوم في لوس أنچلوس أو أمريكا. كيف تمتلك أملا إيجابيا، الذى أسميه اتصالا إنسانيا مع الآخرين في عالمك، سواء كنت تعرفهم أو لا تعرفهم؟ متى يصبح الغريب صديقا؟ ما هى أول لحظة صداقة؟ إلى أى مدى يتدخل الحظ والقدر في ذلك؟

لهذا خلقنا القصة حيث يلعب فيها الحظ والقدر دورين كبيرين في مواجهة بطلين مختلفين تماما أمام بعضهما البعض. الأول شخصية كيڤين كلاين والآخر شخصية داني جلوڤر، والتى أنقذت الشخصية الأولى من موقف يائس. عندما تعاملا معا ارتبط عالمهما بالتبعية. إننا نرى الأشخاص الذين يستوطنون حياتهما بشكل منفصل أو متصل.

والهدف توظيف حياة هؤلاء البشر ليحاولوا تأمل ما حدث فى لوس أنچلوس وأمريكا فى هذا الوقت. أحداث متوترة كثيرة تمت صياغتها دراميا داخل الفيلم تجسدت بالفعل بعد عام من عرضه، تمثلت فى أحداث الشغب التى وقعت فى لوس أنچلوس.

كشفت الصحافة إعلانها عن حقيقة تنبؤ فيلم الوادى الكبير بانفجار الغضب والعنف. المؤكد أن كل شخص كان يمكنه التنبؤ به. فكل شيء كان واضحا . أى إنسان كان يتجول فى أنحاء لوس أنچلوس فى ذلك الوقت أمكنه الشعور بالوضع. عندما يتصاعد الغضب والحنق فى أى مدينة أمريكية، مثلما يحدث الآن، تتصاعد معهما بالتبعية احتمالية انفجار الموقف دائما . فيلم الوادى الكبير هو إمكانية الأمل، التواصل، الحب، الاهتمام، الكرم. هنا كتبت أنا فيلما مع زوجتى عن حياتنا وحياة أبنائنا، وعن مدينتنا .

جاءت المقالات النقدية أفضل مما توقعت، مما يؤكد الرؤية الشخصية التى تسيطر على أصحابها . حقق الفيلم أرباحا طيبة جدا . فاز بجائزة الدب الذهبى بمهرجان برلين السينمائى الدولى كأفضل فيلم بالمهرجان. بالتالى حصلت على كل المردودات الإيجابية الممكنة فى مهنة مثل مهنتى، بما يعنى تشجيعى على تأليف وإخراج أفلام عن أى شيء أحبه. وعندما أبدأ فى مشروع، لابد أن أستمر فيه. لقد عملت مقابل جزء من أجرى وكذلك الممثلون. وبهذا الشكل تمكنا من تخفيض الميزانية. عندما ترغب فى تقديم عمل أكثر طموحا فى هوليوود، عليك أن تتبرع بتضحيات. وكل منا تبرع بتضحيات، وقد تلقينا مردود ما فعلناه، فأصبحت أفضل تجربة عشتها فى حياتى.

عن الحياة، الناس، الثقة

تنزلق قدماك فى موقف تقدم فيه فنك بالطريقة التى ترضيك. إنه أمر غير معتاد فى هوليوود، لكن الحظ كان صديقى الوفى. فأنت تحتاج إلى الناس الذين تثق بهم وتحبهم وتعتقد أنهم موهوبون. قدمنى شقيقى إلى أفلام الويسترن وبقية تصنيفات الأفلام بشكل ما؛ لهذا كان طبيعيا أن أكتب فيلم سلڤرادو معه. كانت باربرا بنيديكت صديقتى عندما اخترتها لتكتب فيلم الجفوة الكبيرة معى. كانت تؤمن بوجهة نظر مرحة تجاه

المواطنين المنتمين إلى جيلنا. عندما أردت تأليف قصة عن حياتى مع زوجتى وعن زواجنا وعن مكاننا فى هذا المجتمع، بدا الأمر طبيعيا مثاليا لأطلب منها كتابة الفيلم معى. نعمة عظيمة أن تنعم ببعض النجاح، بينما تتوجه إرادة الآخرين للسماح لك بإبداع تلك الأفلام كيفما تراها. إنها معجزة بالنسبة لى أن أتمكن من تقديم هذا العمل الذى أحبه وآخذ أجرى عليه، وفى الوقت نفسه أتعاون مع أروع الناس حولى.

"لارى هو أفضل مستمع قابلته فى حياتى. عندما يقابلك لأول مرة، تجده مثل مراسل التحقيقات. إنه يريد أن يعرف كل شىء. يمتص البشر. يمتصهم بالكامل، ويبدو أنه يعثر على الحيوية والنشاط فى البقاء مندمجا منهمكا مع البشر".

مارى ماكدونل - ممثلة

فيلم الحارس الخاص، يصنع دائرة كاملة

ظهر فيلم الحارس الخاص على سطح الحياة وعاد للنوم مرات عديدة ما بين ١٩٧٧ و١٩٩٢، حتى أنتجته أنا بالاشتراك مع كيڤين كوستنر وچيم ويلسون. وصلت أخبار السيناريو إلى أسماع كيڤين كوستنر أثناء عملنا معا فى فيلم سلڤرادو عام ١٩٨٤، ولم يسمح هو أن تفلت هذه الفكرة من بين يديه حتى يشارك فيها. أثناء تصوير فيلم سلڤرادو لم يكن كوستنر نجما. لم يكن هناك أى سبيل لعرض فيلم على كوستنر يستطيع أن يقام عليه ويمنحه البطولة. لكن فيلم الحارس الخاص لم ير النور أبدا، حتى جاء عام ١٩٩١ تقريبا، وقد أصبح كيڤن نجما دوليا ضخما، وطلب منى إخراج هذا الفيلم على أن يقوم ببطولته. أضعت وقتا طويلا فى كتابة مسودات مختلفة كثيرة من فيلم الحارس الخاص على مدى سنوات، حتى إننى احترقت تماما من أجله. كما كانت لحظة دقيقة التى قررت فيها ميج وأنا تقديم فيلم الوادى الكبير، فأخبرت كيڤين أننى لا أريد إخراج الفيلم، لكننى سأنتجه معه، ثم نستقدم مايك چاكسون ليخرجه.

واجهت بعض المشكلات فى إخراج مايك چاكسون، لكننى أعتقد أن هذا لا يتعلق بمايك چاكسون نفسه. أعتقد أن عليك التعامل مع حقيقة أننى لست إنسانا طيبا لأسمح للآخرين بإخراج سيناريوهاتي. عندما عُرض الفيلم فارقتنى السعادة بغير رجعة. لم يعجبنى أسلوب الفيلم. إنها المشكلة نفسها التى واجهتها فى فيلم "فاصل مائى" وبعض الأفلام الأخرى التى كتبتها، والتى لا يهم فيها مدى موهبة المخرج أو جودة العمل نفسه، فهذا ليس سبب اختفاء إحساسى بالراحة. المسألة كلها أننى لا أحتمل أن يخرج الآخرون أعمالى، بالتالى لم أسعد أبدا بفيلم الحارس الخاص. اشترك كيڤين كوستنر فى المونتاچ كما شاركت أنا، وهو الأمر الذى لم أعتده مع مخرج آخر. لا أريد أن يعبث الناس بأفلامى. لكننا كنا المنتجين وواجهنا فيه مشكلات خطيرة.

عرض الفيلم ولم يكن هو الفيلم الذى حلمت به أبدا. كتبت الدور لستيف ماكوين قبل انخراطى فى هذا البيزنس بفترة طويلة. لقد عشقت ستيف، أما كيڤين فهو يشبه ماكوين بشكل ما. إنه لم يتخل أبدا عن فكرة لعب بطولة فيلم الحارس الخاص؛ لأنه أراد أن يلعب هذه الشخصية التى تشبه ماكوين. أعتقد أنه حقق ذلك بنجاح مثالى. لم أشعر براحة مع بقية الفيلم. أغلب الظن أن المقالات النقدية التى تلقيتها كانت هى الأسوأ بكل المقاييس، حتى إنها أسوأ من التى صدمتنى فى فيلم أحبك حتى الموت. لم أدرك وقتها أن جزءا من هذا الاستقبال يرجع إلى الفيلم نفسه الذى يحمل مشكلات سيئة، بينما يرجع جزء آخر إلى بداية الحملة المدبرة ضد كيڤين، والتى استمرت على مدى عامين. حقق كوستنر نجاحا ساحقا على مستوى الإعلام، وأصبحوا على استعداد ليمنحوه مكانته.

كانت المقالات النقدية فى واد والفيلم فى واد مختلف تماما. لقد تحول الفيلم إلى طفرة وراء توقعات وتنبؤات أى إنسان. لم يحقق الفيلم مائة وعشرين مليون دولار داخل الولايات المتحدة الأمريكية فقط، بل التهم مائتين وأربعين مليون دولار فى الخارج. ضربة خارقة بكل المقاييس. أعنى أن الحال انتهى به ليحصد أربعمائة مليون دولار على مستوى العالم بعد حساب كل المصروفات. هذا على مستوى دور العرض فقط.

لهذا أصبح علامة بارزة. كانت هذه المرة الرابعة التى أقدم فيها أكبر فيلم على مر الزمن. كتب أفلام چيداى، الإمبراطورية، جنـود، وهذا هو الجـزء الممتع. لقد استمتعت بتحقيق هذا الإنجاز الشعبى الكبير، لكنه كان محبطا أيضا لأنه ليس الفيلم الذى شاهدته فى خيالى.

أُقر وأعترف أننى لو أخرجت ذلك الفيلم، فلن يحقق غالبا شيئا من هذا النجاح. عندى شعور أننى لن أخرج فيلما بهذا المستوى الناجح؛ لأن هناك شيئا ما يتعلق بالأفلام الشعبية وبساطتها التى لا يمكننى الوصول إليها. أتمنى لو استطعت. كل أهدافى شخصية. تواصل الفيلم مع عدة مستويات لم أتوقعها. اتصل بى صديق مخلص بعدما شاهد فيلم الحارس الخاص وقال لى: "هل تعرف، أعتقد أنه أفضل أفلامك من وجهة نظرى". شعرت بإهانة شنيعة؛ لأننى لم أحب الفيلم ولم يعجبنى قوله، وما قصده ضمنا، أن بقية أفلامى لا لزوم لها. فسألته: "ما هو أكثر شىء أعجبك فى الفيلم؟" فأجاب: "علاقتهما وهذا الحب الذى لا ينعم بالراحة أبدا حطما قلبى. إنه يريد أن يضحى من أجلها بأى شىء، لكنهما لن يجتمعا أبدا". وفكرت: "أنت تمنحه وزنا وإحساسا زائدين أظن أنه لا يستحقهما."، لكن بنظرة إلى الماضى أقول إن هناك شيئا ما حول هذه العلاقة وتواصلها مع الناس، ومع السيدات بصفة أساسية، ومع كل الجمهور على مستوى العالم أينما ذهبت. كان نجاحا ضخما. بينما أصدر النقاد حكما عليه أنه هراء فى هراء.

إنه رجل يصعب إرضاؤه

بعدما شاهدت فيلم "جنود تابوت العهد المفقود" لأول مرة، مرت علىّ لحظة وضعت فيها يدى على الفارق بين ما تخيلته والنتيجة العظيمة التى ظهرت على الشاشة، مما أصابنى بالإحباط الشديد. لقد تقدم بى الزمن الآن، واكتسبت خبرة أكبر، وعدت لأشاهد فيلم جنود تابوت العهد المفقود الآن، وكم أشعر تجاهه بالفخر العميق. أعتقد أنه فيلم هائل وأن ستيفن أدى عملا بديعا. مرة أخرى أؤكد أننى شخص سيئ

فيما يتعلق بمخرجي أعمالي. نبع شعوري بعدم الارتياح بسبب عمري الصغير وعقليتي الخام جدا النقية جدا. لكن نعم، بغض النظر عن مدى إفادة المخرج لعملك، فهي مسألة غير مريحة لي أبدا ككاتب سيناريو.

وايت إيرب (١٩٩٤)

كيڤين كوستنر، دنيس كواد، چين هاكمان، ديڤيد أندروز، ليندن آشبي، چيف فيهي، چوانا جوينج، مارك هارمون، مايكل مادسن، كاثرين أوهارا، بل بولمان، إيزابيلا روسيلليني، توم سايزمور، چوبيث وليامز، مير وينجهام، چيمس جامون، ريكس لين، راندل مل، آدم بالدوين، آنابيث جيش.

أحب أفلام الويسترن، وطالما انجذبت إلى قصة راعي البقر وايت إيرب ومعركة مسدسات ساحة أو. كي، أشهر معارك الغرب القديم في تاريخ أمريكا. لا أعرف لو كان يجب أن أخرج فيلم وايت إيرب. وقتها كنت على وشك إخراج فيلم آخر، وذهبت لأرى كيڤين كوستنر. وحاول كيڤين إغرائي لإخراج فيلم وايت إيرب. كان يمتلك أوراق سيناريو تمتد لست ساعات تصلح كمسلسل تليفزيوني قصير سيراه الجمهور حسب نظام بي بي ڤي (مشاهدة مدفوعة الأجر)، حيث تعرض في المنازل من خلال بث تليفزيوني خاص، بينما يراه مَنْ يرغب أيضا بناء على طلبه بعد دفع المبلغ المطلوب. لم أبد اهتماما ولم يعجبني السيناريو. أخبرته بذلك وأعلنته أنني على وشك دخول فيلم آخر. فقال: "لماذا تفعل ذلك؟ لماذا لا تخرج فيلم وايت إيرب؟ فقلت: "لا أحب السيناريو". فاستكمل كلماته: "إذن اكتب له سيناريو جديدا." فقلت: "أوكي، يمكنني أن أفعل ذلك لو تعهدت ببطولة هذا الفيلم الصيف القادم،" فقد كنت مستعدا لبدء العمل. هنا قال كيڤين: "يمكنك أن تكتب سيناريو جديدا وأنا سألعب بطولة الفيلم". وعلى الفور اتخذنا قرارا على الهواء بتقديم الفيلم.

كنا نعرف أن الفيلم يتضمن مشكلات طبيعية على المستوى التجارى؛ خاصة أن وايت إيرب ليس شخصية تحمل جاذبية خاصة أو قدرا من التعاطف. بالفعل كتبت سيناريو أعجبنى كثيرا، وسلمته إلى كيڤين فأصابه بارتباك واضح، ولم أعرف السبب فى البداية. ثم أدركت أن هذه الحلقات التليفزيونية القصيرة التى قدمها لى تماست مع أفكارى بشكل كبير. أغلب الظن أنه كان ينبغى إلغاء المشروع ككل عند هذه النقطة، لكننا لم نفعل. واستبدلنا الإلغاء بالتوصل إلى سيناريو حل وسط. لم أخض هذه التجربة من قبل، لكن كل الأعمال التى كتبتها تم تصويرها كما هى. لقد عشت هنا تجربة هذا العمل المختلط المولد الهجين. إنه السيناريو الخاص بى، مضاف إليه بعض العناصر من أوراقه السابقة، وأعتقد أن هذا تسبب فى ارتباك الموقف ككل. لو كنت قد وضعت عقلى أمامى واستعنت به، كان من المحتمل أن أقول: "كيڤين، استمع إلىَّ، نحن صديقان مخلصان، هيا نحافظ على صداقتنا ونتخلى عن هذا الفيلم." الحقيقة أننا حافظنا على صداقتنا، لكننا قدمنا الفيلم لسوء الحظ.

واكتشفت أنها كانت تجربة طيبة من عدة أوجه. إخراج هذا الفيلم أمر عظيم. كيڤين وأنا صديقان مقربان. إخراج هذا الفيلم مغامرة كبيرة. لقد تضمن ضعف عدد المشاركين فى فيلم سلڤرادو مرتين وضعف عدد المدن خمس مرات. إنه فيلم ملحمى من منظور الملاحم؛ بالتالى يخلق الفيلم التحديات التى كنت أفتش عنها بعدة طرق. إنه فيلم ثقيل ويتضمن عدة أشياء قوية لم أقدمها من قبل. التصوير بالذات كان فخما. عمل عظيم أنجزه مصممو الديكور، كما أن المؤلف الموسيقى والممثلين تميزوا بالروعة. لكن الفيلم لم يشعرنى بالراحة، وكرهت بذل كل هذا المجهود ومنحه كل هذا التركيز، بدون اكتشاف أسلوب إخراج الفيلم بالشكل الذى تخيلته. هذا أمر يتعلق بالخطوة البدائية التى تخص عدم القدرة على الموافقة على شكل السيناريو. بقى كيڤين وبقيت صداقتنا على قيد الحياة، واستمرت علاقتنا الحميمة حتى يومنا هذا كما كنا دائما. لكننى تمنيت وصولنا إلى الفهم الحقيقى لشكل الفيلم، أو التراجع عن العمل ككل. أمضينا سنتين فى هذا الفيلم. أمر فظيع أن تغزوك مشاعر عدم الراحة بهذا الشكل.

تعرض الفيلم إلى نقد عام على المستوى العالمى بعد عرضه. بعدها ظهرت تلك المقالات الغريبة الرائعة. عدم حصول الفيلم على شعبية لم يشكل لى أى مفاجأة. كنا على علم قبل عرض الفيلم أنه سيواجه مشكلات تجارية. ظهر العرض الافتتاحى فى منتصف فصل الصيف. قبل ستة أشهر عُرض فيلم آخر بعنوان "أرض الضريح" يعالج القضية نفسها، ونجح الفيلم الآخر نجاحا كبيرا. أما نحن فقد تلقينا طعنة إخفاق تجارى قاتلة. لكن عندما تم تدميره على المستوى النقدى أيضا، زاد ثقل الحمل على أكتافى. أى مخرج تجرى معه حوارا سيخبرك مدى صعوبة تحمل إحباط تلك الطلقة المزدوجة، والخروج من هذه التجربة وقد تغيرت من داخلك. كل ما تتمناه ألا يصيبك الفيلم بالخوف والحذر بطريقة تزيد صعوبة مهمة إنجاز عمل قوى.

العمل مع دينيس كويد، الذى لعب دور دوك هوليداى هو المتعة بعينها. لقد قابلته على مستوى المحيط الاجتماعى من قبل، وعندما عرضت عليه دور دوك هوليداى، استجاب لطلبى بحماس بالغ وواظب على اتباع رجيم طبى منضبط، قاده لفقدان حوالى أربعين رطلا. وأصبح لائقا بشكل مذهل، ورفيقا وسيما أنقص من وزنه أربعين رطلا فى مهمة عسيرة تماما، لكنه وصل إليها تحت إشراف طبى، ويمكنك رؤية النتيجة فى الفيلم. لقد تحول إلى هيكل نحيف. تقمص الشخصية بكل جوارحه. لقد اقتربت شخصية هوليداى من الميلاد. لقد آمنت بوجود شخصية هوليداى، وتصورى الشخصى أننى كتبت تلك الشخصية أفضل مما كتبت شخصية وايت ومن بعض الشخصيات الأخرى فى الفيلم. إلى جانب الهيئة العظيمة للشخصية، شعرت بالارتياح لتجسيد دينيس شخصية هوليداى.

قبلة فرنسية (١٩٩٥)

ميج ريان، كيڤين كلاين، تيموثى هوتون، چين رينو، فرانسوا كلوزيت، سوزان آنبى، رينى هيمفرى، مايكل ريلى، لورنت سبيلڤوجل، ڤيكتور جاريڤيير، إليزابيث كوميلين، چولى ليبويتش، ميكل براون، لويز ديشامبس، أوليڤيه كوردى.

راحت ميج ريان تبحث وأنا أيضا رحت أبحث عن عمل يجمعنا معا. لقد زاد تعارفنا قليلا عن طريق زوجها دنيس كويد أثناء تصوير فيلم وايت ريب، رغم أنني عرفت ميج من قبل أيضا. فأنا من مشجعي قدرتها الكوميدية وسحرها. جاءتني هي بهذا السيناريو الذي تحملت نفقاته، ورأيت أنه دور جيد يناسبها يحمل طاقة مرحة. لم أكن أنوي كتابة سيناريو جديد. لقد اكتفيت بإخراج هذا الفيلم الصعب، وفكرت في الذهاب مع عائلتي إلى فرنسا لفترة من الوقت. أنا أحب فرنسا. وهناك استقرت الأمور تماما.

كيڤين كلاين، رجل متعاون رائع وذكاؤه يفوق كل من قابلتهم في حياتي. إنه سريع خفيف الدم؛ واحد من أظرف البشر على وجه الأرض. عملنا معا خمس مرات؛ لهذا لم يكن هناك الكثير لنقوله لبعضنا. هناك مرجعية مشتركة بيننا عن الأسلوب ومستوى الدعابة وحجم الشخصية وكيف نملأ تفاصيلها بشكل أفضل. عندما قابلته كان صاحب جائزتين من جوائز توني. لقد تخطى الثلاثين بقليل. إنه ممثل مسرح مدهش. بنى مشوارا سينمائيا بديعا يقلل الناس من قدره أحيانا؛ لأنه ليس من النوع التقليدي للسوبر ستار. إلا أن أفلامه حققت نجاحا استثنائيا. إن خزانته تمتلئ بالعديد من الأفلام الضخمة.

عن الأفلام الأمريكية بصفة عامة

تحتل الأفلام الأمريكية مكانة سيئة في ذاكرتي أسوأ من أي شيء آخر. الوضع في هوليوود مترد. أقصد الأسلوب الذي يتبعه الإعلام مع الأفلام وهوس تتبع أرباح شباك التذاكر، والمردود الجماهيري المتواصل مع أقل الأفلام التي تضم أقل عدد من الشخصيات وتقدم أقل التحديات. يصعب عليك النظر بعين الاعتبار إلى هذه الصناعة مثلما كان الحال في عام ١٩٧٣ أو ١٩٧٤، عندما أقبل الجمهور على مشاهدة أفلام مثل إم* إيه* إس* إتش* شامبو والتفصيلة الأخيرة والتانجو الأخير والأب الروحي والمخربشات الأمريكية. قارن هذه الأفلام بالأفلام التي قدمناها في العامين الأخيرين أو في الأعوام الثلاثة الأخيرة، ومن الصعب الاعتراف أن الصناعة كما هي لم تتغير. هناك تراجع وفساد في الجودة، وتناقص في المستويات على مستوى البيزنس السينمائي.

هناك جيل جديد من صانعى القرارات فى هوليوود، الذين يعتبرون أسوأ ثمرة من ثمار التليفزيون. إنهم حتى لا يتذكرون فيلم كاوبوى منتصف الليل. تنغلق كل مراجعهم على الأفلام كاسحة النجاح خلال السنوات الخمس الأخيرة والتى يحاولون تقليدها. إنه عصر مفزع. يمكنك القول إنه عصر مفزع للثقافة الأمريكية. لكنها صورة واضحة بالنسبة لى على مستوى الأفلام أكثر من أى شىء آخر. هناك بعض الأمل. تتحمل الأفلام المستقلة مسئولية تقديم أفلام لطيفة، وهناك أفلام عظيمة ظهرت من قلب العالم المستقل. من العار أن تيأس هوليوود بنسبة كبيرة من بذل الجهد لتقديم عمل جاد. لن تصدق أبدا ما يحدث فى فصل الصيف، لكننا نقترب من وقت جائزة الأكاديمية، وتنوى الاستوديوهات عرض أعمالها الأكثر جدية. هذا جنون. نص الاتفاق يقول: "فى فصل الصيف سنجنى الأموال، وفى أعياد الكريسماس سُنلقى ببعض الأفلام الراقية والتى ستجنى أموالا أيضا، ولو فازت بجائزة الأكاديمية، ستلتهم أموالا أكثر". إنها مسألة لا علاقة لها بالمستوى العام للجودة على الإطلاق.

منذ عام ١٩٦٨ وحتى عام ١٩٧٥، اشتعلت الإثارة الضخمة فى أمريكا عن شكل الأفلام. احتلت هذه الأفلام قائمة الأفضل على مستوى العالم. اهتمت بالمجتمع تحت مظلة الاهتمام بتاريخنا. كان هناك نفاذ بصيرة اجتماعية مفزعة ودراما سينمائية وكوميديا رائعة. كم فيلما فى السنوات الخمس الأخيرة يرتقى لمستوى تلك الأفلام؟ إنه زمن عصيب لصناعة السينما، وأغلب الظن أن الناس الذين يتخذون القرار هم أقل الناس كفاءة فى الخمسين سنة الأخيرة تقريبا. برغم كل الشخصيات البارزة التى تأتى دائما إلى هنا لكسب الدولارات، فإنهم يؤمنون دائما أن الأموال ستنهمر لو أنهم قدموا قصصا جيدة. يعمل المسئولون الآن فى خدمة شركات متعددة الجنسيات، والتى تنتج سيارات وحلوى أيضا. الأكيد أنهم لا يملكون إحساس القصة، ولا خلفية الحكم عليها، ولا يعرفون ما هو السرد أصلا. ليس من الصعب وضع صور جميلة على الشاشة، أما قمة الصعوبة فهى حكى الحدوتة.

نعيش عصر فساد كل شىء. أحيانا نلوم المؤلفين، لكن الحقيقة أن المؤلفين يكتبون للسوق، والسوق محرومة من نعمة العقل، لا تهتم إلا بإنتاج ما يشبه تسالى التليفزيون.

تقلد المخرجون سلطة كبيرة فى أيديهم. إنهم يملكون سلطة تفوق سلطة السيناريو، وأحيانا ما يتطوعون بإفساد وتسطيح وتدمير السيناريو بشكل يذكرهم أكثر بإعلانات التليفزيون وأعمال الفيديو الموسيقيــة، التى يستريحون لها بشكل أفضل. أما المسئول التنفيذى للاستوديو صاحب قرار توقــيت جاهزية السيناريو للتصوير، فهو قادم من الخلفية نفسها.

أعتقد أنه عصر مناسب للأفلام المستقلة. هذا طبقا للمتطلبات الضرورية تقريبا. كل من يريدون تقديم عمل جيد يتوجهون إلى مصادر أخرى. لقد يئسوا من أفلام هوليوود. إنها أفلام سيئة جدا، والدليل على ذلك أن جمهورى والكثير من الناس الذين أهتم بهم لا يريدون الذهاب لمشاهدة أفلام هوليوود. إنهم لا يكترثون ولو بلقطة واحدة فى فيلم هوليوودى. لقد اقتلعتهم خيبــة الأمل من جـــذورهم عـدة مرات. لقد أقلعوا حتى عن إلقاء نظرة على قائمة الأفلام.

سعيد لأنه يفعل ما يفعل

عندما تتصدى لعمل هو الوحيد الذى تريد احترافه فى الحياة، عندما تمارسه وأنت مستمتع بحرية هائلة، عندما تتلقى عليه أجرا، ستشعر بالبركة ومحالفة الحظ لك. ثم تتغير أهدافك. بمجرد حصولك على حق وقابلية تنفيذ هذا العمل، تجد نفسك مضطرا للحفاظ على التوازن؛ لتتفهم آليات تقديم عمل أفضل. لا مكان لأعمال سطحية، ولا أعمال مكلفة، أو حافلة بنجوم كبار، المهم تقديم عمل أفضل. سواء كنا نشعر بالفزع أو السعادة تجاه الأفلام، المهم دائما العثور على قصة تمس قلوبنا وعقولنا بشكل جديد تماما أو شكل معتاد يحمل جانبا جديدا. لا توجد ثمــة عــلاقة بين ذلك وبين الميزانية أو النجومية، أو النجاح الجماهيرى أو النقدى. بل لها علاقة بنفاذ البصيرة المفزع، لحظة ظهور الحقيقة المستترة. هذا هو منتهى أملنا من غالبية الأعمال الفنية. إذن ماذا أريد أنا؟ بمجرد معرفتى بالعمل الذى أريده، يصبح الحلم الباقى أمامى محاولة تقديمه بشكل أفضل.

دائما أفكر ماذا أيضا يمكننى إبداعه إلى جانب إخراج عدة أفلام؟ ودائما ما أعود من سؤالى هذا بيدين خاويتين. أعتقد أن إخراج الأفلام هو سبب مجيئى إلى هنا، وأغلب الظن أن هذا منتهى حريتى، ولو اضطررت لعمل شىء آخر ستهبط أزمة فظيعة على رأس حياتى. وجهة نظرى فى هذا الموضوع صلبة لا تتغير. يمكننى أن أخبرك ببعض المهن التى يمكن أن أمارسها، لكن المسألة ستتحول إلى فزورة، إلى نكتة. المحتمل أننى سأجلس فى غرفة وأعبث بإصبعى إبهامى لو لم أتمكن من إخراج الأفلام، لأنه الشىء الوحيد الذى أحبه.

ماذا يحمل المستقبل للورانس كاسدان؟

لا أعرف شيئا عن مصير بقية يومى الذى أعيشه، ولا عن مصير بقية حياتى. معظم الأفلام التى قدمتها اهتمت بطرح شكل الحياة غير المتوقعة. كم كنت محظوظا إلى أبعد حد لقدرتى على احتراف عمل أحبه وقتا طويلا، فقد عشت وقتا طويلا محروما من ممارسته. أقدر هذه النعمة كثيرا. أعتقد أنها واحدة من الهدايا العظيمة. لقد أحاطتنى البركة بفضل عائلتى وكل ظروفى المحيطة. أشعر أننى نعمت بهذه البركة بشكل ما مهما يحدث الآن، أتمنى أن أستمر كذلك لأننى لا أستطيع تصديق أن حظى الطيب سيدوم طويلا. ومع ذلك أتمنى أن يدوم، وسأواصل تقديم الأفلام إلى اليوم الذى لا أعتقد فيه أنه يمكننى قول أى شىء مفيد داخلها أكثر مما قلت(١).

---

(١) ملحوظة: بعد انتهاء الحوار كتب كاسدان وأخرج فيلم ممفورد، لعب بطولته مارى ماكدونل، ديفيد ايمر، مارتن شورت، ألفرى وودارد، بريسكيلا بارنز، آريل بلانتون، جين آدامز، وتيد دانسون.

فيلموجرافيا المخرج

حرارة الجسم (١٩٨١).

الجفوة الكبيرة (١٩٨٣).

سلڤرادو (١٩٨٥).

سائح بالصدفة (١٩٨٨).

أحبك حتى الموت (١٩٩٠).

الوادى الكبير (١٩٩١).

وايت إيرب (١٩٩٤).

قبلة فرنسية (١٩٩٥).

ممفورد (١٩٩٩) .

جـــــوائز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

الوادى الكبير، أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما (ترشيح، بالاشتراك مع ميج كاسدان)، ١٩٩٢.

سائح بالصدفة، أفضل فيلم (ترشيح، بالاشتراك مع تشارلز أوكون ومايكل جريللو)، ١٩٨٩.

سائح بالصدفة، أفضل سيناريو مأخوذ من مادة وسيط آخر (ترشيح، بالاشتراك مع فرانك جالاتى)، ١٩٨٩.

الجفوة الكبيرة، أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما (ترشيح، بالاشتراك مع باربرا بينيديك)، ١٩٨٤.

مهرجان برلين السينمائى الدولى

الوادى الكبير، جائزة الدب الذهبى، ١٩٩٢

جوائز الأكاديمية البريطانية

سائح بالصدفة، أفضل سيناريو مقتبس (ترشيح، بالاشتراك مع فرانك جالاتى)، ١٩٩٠.

الجفوة الكبيرة، أفضل سيناريو أصلى (ترشيح، بالاشتراك مع باربرا بينيديك)، ١٩٨٥.

جوائز إدجار آلان بو

حرارة الجسد، أفضل فيلم (ترشيح)، ١٩٨٢.

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

الـوادى الكبـير، أفضل سينـاريو - فيلـم سينمائى (ترشيح، بالاشـتراك مع ميج كاسدان)، ١٩٩٢.

الجفـوة الكبيرة، أفضـل سـيناريو - فيلم سينمائى (ترشيح، بالاشتراك مع باربرا بينيديك)، ١٩٨٤.

جوائز رازى لأسوأ الأفلام

وايت إيرب، أسوأ إعادة أو جزء آخر (بالاشتراك مع كيڤين كوستنر وچيم ويلسون)، ١٩٩٥.

وايت إيرب، أسوأ مخرج (ترشيح)، ١٩٩٥.

وايت إيرب، أسوأ فيلم (ترشيح، بالاشتراك مع كيڤين كوستنر وچيم ويلسون)، ١٩٩٥.

الحارس الخاص، أسوأ فيلم (ترشيح، بالاشتراك مع كيڤين كوستنر وچيم ويلسون)، ١٩٩٣.

الحارس الخاص، أسوأ سيناريو (ترشيح)، ١٩٩٣.

اجتماع شوويست، الولايات المتحدة الأمريكية

مخرج العام، ١٩٩٢.

جائزة السيناريست من يو إس سى

سائح بالصدفة، (بالاشتراك مع آن تايلور وفرانك جالاتى)، ١٩٩٠.

رابطة كتاب أمريكا، الولايات المتحدة الأمريكية

الجفـوة الكبيرة، أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما - فيلم كوميدى (بالاشتراك مع باربرا بينيديك)، ١٨٨٤.

(١١)

أفلام مارك ريدل

ولد مارك ريدل فى الثالث والعشرين من شهر مارس عام ١٩٢٤، ونشأ فى برونكس بمدينة نيويورك. وتخصص هناك فى اللغة الإنجليزية والفلسفة فى جامعة نيويورك أولا، ثم فى مدرسة جوليارد الشهيرة للموسيقى، حيث فاز بعشق حياته الطويل ليتعلم عزف موسيقى الجاز على البيانو. هذا المخرج المرشح للأوسكار والممثل المدرب جيدا على سرقة المشهد حكّاء بارع؛ مما جعله واحدا من أفضل المخرجين أصحاب الإنتاج الغزير فى أمريكا.

قدم ريدل كممثل أدوارا كثيرة فى الأفلام السينمائية والتليفزيونية، من بينها ارتباطه لمدة ست سنوات بأداء إحدى الشخصيات الأساسية فى حلقات السوب أوبرا عندما يتحول العالم. شجعه المنتج مات راف، على اتخاذ خطوة الانتقال إلى هوليوود، حيث انتهى به الحال إلى إخراج أكثر من خمسين حلقة تليفزيونية درامية، من بينها الحلقة الفائزة من دخان المسدس. كما أخرج حلقات بن كيزى وأنا الجاسوس.

فى عام ١٩٦٨، أخرج ريدل فيلمه الروائى الطويل الأول الثعلب، الذى يعد من أكثر أعمال دى. إتش. لورانس إثارة للجدل. أما فى فيلمه الثانى فقد قبض على فرصة العمل مع ستيف ماكوين، عندما قام بتحويل اللصوص، آخر روايات وليام فوكنير إلى شاشة السينما.

فى عام ١٩٧٩، قدم بيت ميدلر إلى جمهور السينما من خلال فيلم الزهرة. جلب لها أداؤها القوى المشحون بالعواطف فى دور مغنية الروك الذابلة ترشيحا لجائزة أوسكار أفضل ممثلة.

"خلق مارك روحا عظيمة بين أعضاء فريق العمل أمام وخلف الكاميرا، وأعتقد أنها مسألة مهمة؛ لأن ذلك النوع من التصرف هو مقبض الدفة، ويؤدى إلى تمهيد كل السبل أمام الجميع حتى ذلك الرجل حامل صناديق النفايات. هنا ستحصل من كل إنسان على أفضل ما عنده".

مل جيبسون – ممثل

الحـــوار

قضيت معظم شبابي في برونكس، وعشت في الشارع المواجه لمستشفى الولادة حيث ولدت. كنت صبيا صغيرا وأصغر من معظم رفاقي. كما كنت أصغر فصلي لسبب غريب بعض الشيء. فقد تخرجت في كل مدارسي في عمر مبكر عن المفترض؛ لهذا بقيت دائما أنا الأصغر والأقصر، ويمكنني القول إن ذلك هو مصدر التعويض في شخصيتي بعدة أشكال. فأنت تطور قدراتك على التسلية مع تطوير غرائزك؛ لأنك تشعر أنك لست ندا للطلاب الآخرين، خاصة في مرحلة عمر البلوغ. كل إنسان دخل مرحلة البلوغ قبلي، لهذا تحولت إلى شخص مسل، كوميدي، وتميمة حظ، يا لها من فترة عصيبة بالنسبة لي. أعترف أنني تعذبت في طفولتي بشكل نسبي.

كان والدي سمسار بورصة في وول ستريت، بينما كانت أمي ومازالت سيدة مثالية تدين بالديانة اليهودية. ربما يستمتع وودي آلين بوقت عظيم في إبداع بورتريه لها. فهي ممتلئة بالطاقة والإثارة، كما أنها عازفة بيانو؛ لهذا ورثت عنها بعضا من مواهبها في الموسيقى والتسلية. ولا أنسى أن والدي كان عازف بيانو أيضا بالإضافة إلى عمله في البورصة. عندي شقيقة تصغرني بخمس سنوات أرتبط بها جدا، بالتالي أمتلك ميراثا طيبا من عصير الشخصية القادم من عائلتي، وأشعر تجاهها بالامتنان الكامل إلى الأبد. لكنه كان وقتا عصيبا.

أردت الذهاب إلى المدرسة الثانوية للموسيقى والفن؛ فلدي قدرات في الرسم كما أنني أتقنت العزف على البيانو، لكن والدي شعر أن هذا أمر مثير للريبة. كانت رغبته أن أكون رجلا بمعنى كلمة رجولة. إنه شخصية قوية للغاية واجتهد في إغرائي للالتحاق بمدرسة برونكس الثانوية للعلوم، هذه المدرسة اللامعة التي لا تمتلك سوى المناهج العلمية، لكن هذا الاقتراح لم يدخل في دائرة اهتمامي أبدا. ومع ذلك أجريت اختبارا لدخول هذه المدرسة البارزة، وحصلت على ثمانية وتسعين درجة في الإنجليزية وإحدى وثلاثين درجة في الرياضيات. استخدم والدي تأثيره ليدفعني دفعا إلى هذه المدرسة، والتي لا أراها إلا كابوسا؛ لأنني كنت سمكة خارج المياه. كنت أذهب إلى المدرسة،

وبمجرد تسجيل اسمى أتسلل إلى الخارج وأستقل المترو لأتوجه إلى شارع ٤٢، أضع كتبى فى خزانة، ثم أدخل سينما باراماونت لأشاهد وودى هيرمان أو تومى دورسى. فى تلك الأيام كانوا يعرضون الفيلم، بالإضافة إلى وجود عرض آخر ما بين الأفلام. اعتدت على مشاهدة قائدى الفرق الموسيقية قادمين من الحفرة المخصصة لهم، وحلمت أن أكون واحدا منهم ببذلة بيضاء. ثم ينتهى اليوم وأعود إلى البيت. وعندما يحين موعد الاختبار فى المدرسة، أواصل المذاكرة أربع أو خمس ليال متوالية كما تعودت؛ لأخوض الاختبارات حتى لا يضعونى فى صفوف الراسبين.

إنه حكّاء عظيم

هناك حادثة ما لم أناقشها أبدا عيانا بيانا على الملأ، وأعتقد أنها ستتعرض إلى الرقابة والتنقيح فى هذا الشريط، ومع ذلك سأحكيها لك على أى حال: "التحقت بالجيش وأنا فى السابعة عشرة من عمرى لأهرب من ظروف عائلتى. أردت الإفلات لكننى لم أمتلك الشجاعة العاطفية لأغادر بدون التطوع فى الجيش. وقع والداى على السماح لى بالمغادرة وأنا فى السابعة عشرة من عمرى. ومن سوء حظى أننى كنت أعيش عامى السابع عشر، لكننى أبدو وكأننى فى الثانية عشرة. كالعادة ظهرت أصغر من عمرى الحقيقى.

كان ذلك بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وقد أرسلونى إلى اليابان. لم يكن من المألوف عدم إبداء الرجال ما بين السابعة عشر والاثنين وعشرين عاما رغبة فى ممارسة العلاقات الجسدية. كانت بيوت الدعارة فى طوكيو محظورة على الجنود الأمريكيين، لكنهم حاولوا التآلف مع هذه المناطق الممنوعة. فى ليلة ما أُلقى القبض علىَّ أنا وعشرين رجلا آخرين فى بيت يابانى متعفن من بيوت الجيشا وأخذونى على السجن. كان موقفا مريعا. لقد تم انتزاع حذائك ورباط حذائك بالتوازى مع رباط عنقك، حتى لا تقتل نفسك. عاملونا وكأن جريمتنا هى القتل. أجبرونا على الوقوف انتباه على مدى حوالى خمس ساعات بدون حراك، ولو تحركت سيضربونك بهراوة. الفكرة كلها هى ترويعك، وقد نجحوا فى ذلك بالفعل.

ثم نزلنا ثلاثة أو أربعة أسراب من درجات السلم وأوقفونا فى دائرة، كل اثنين مقيدين معا، ثم قذفوا بك فى زنزانة ترتفع خمسة أقدام حتى لا تستطيع القيام. بلغ اتساعها ثلاثة أقدام وربما يصل عمقها إلى عشرة أقدام. المرحاض بلا مقعد، والفراش قذر، والأرض مغطاة بالبول ومبللة وأنت حافى القدمين. وقفت هناك لأنه لم يكن مسموحا لنا بالرقود على الفراش.

بعد مرور بضع ساعات أخذونا إلى منطقة لإجراء محاكمة عسكرية جماعية. ربما كان ترتيبى العشرين بين خمسة وعشرين رجلا. دخل كل رجل من الباب وواجه المحكمة. استغرق الدخول ثلاث دقائق، بعدها يعود الرجال ليدخلوا الصف وتُعلن عقوبة كل منهم، وهى عبارة عن ستة أشهر من الأشغال الشاقة. اقتربت من الباب وقلت فى نفسى: "يجب أن أجد طريقة للخلاص." دخلت من الباب وهناك رأيت رجلا مهيبا أشيب الشعر جالسا خلف المكتب تتجه عيناه إلى أسفل. إنه يشبه القاضى هاردى. ثم رفع رأسه نحوى لتقع عيناه على هذا الصبى الماثل أمامه. لابد وأننى كنت أبدو كصبى فى الرابعة عشر أو الخامسة عشر عاما. وسألنى: "كيف تورطت فى هذا الموقف المهول يا بنى؟"

عندما قال "يا بنى" برقت فى ذهنى فكرة، أخجل من الاعتراف بها، لكننى فكرت أن سبيلى الوحيد للإفلات هو التظاهر بأن الرجال الآخرين أرعبونى. تظاهرت أننى مازلت صبيا لم أبلغ بعد، وهذا ليس صحيحا بكل تأكيد. وبدأت أذرف الدموع، نصف القطرات بسبب القلق، والنصف الآخر بسبب تيار سرى داخلى من السعادة. رأيته وهو يرمقنى بعينين تملؤهما الشفقة وقال: "ارتكابك هذا الفعل أمر فظيع." فقلت: "أعرف. كلى خجل مما فعلت، لكننى كنت محرجا لأننى الصبى الوحيد بين بقية الرجال." وجاءت بقية كلماتى على نفس المنوال. ثم أعلن حكمه: "عشرة دولارات." موجة فرح هائلة هبت على نفسى. شكرته وذهبت إلى حال سبيلى، وفى هذه اللحظة أدركت أننى يجب أن أصبح ممثلا. إنه اعتراف مريع، شنيع، لكننى وعدتك أن أحكى لك الحقيقة.

فور تخرجى فى المدرسة الثانوية ذهبت إلى مدرسة چوليارد، ودرست هناك لبرهة مع عازف بيانو الچاز العظيم تيدى ويلسون. ثم التحقت بالجيش، وفى هذا الوقت كنت

قد أصبحت عازف بيانو جيدا. هناك قصة أخرى خطرت على بالى. (أعتقد أنك ستحذف هذه الأشياء فى المونتاج). عندما ذهبت إلى الجيش وزعونى على سلاح المهمات. زرعونى فى ثكنة العساكر فى يوكوهاما، وألحقونى ببارجة إصلاح الإطارات فى ميناء يوكوهاما. وفى مرة أيقظونى فى منتصف الليل وأخذونى فى مركب إلى بارجة إصلاح الإطارات، حيث تغطى هذه الأفران المطاط بالكبريت. كابوس حقيقى! ظللت هناك لمدة ساعة وأنا أجرف الفحم داخل النيران وأتعامل مع المطاط، وتأكدت أننى لو بقيت هناك سأصاب بالجنون.

فى الثانية والنصف صباحا انزلقت إلى الجانب الآخر من المركب، وسبحت تجاه الشاطئ، وركبت القطار من يوكوهاما إلى طوكيو للالتحاق بمجموعة الخدمات الترفيهية العسكرية الخاصة. وقفت بجوار باب مسرح إرنى باول منتظرا خروج الناس فى الصباح. عندما وصلوا قلت لهم: "يجب أن أعزف لكم." اندهشوا غاية الدهشة. فلم يروا أمامهم سوى فتى صغير ملوث بزى الجيش، وصعدت معهم إلى أعلى وعزفت لهم لأشترى حياتى. الحقيقة أنه كانت هناك سيدة تدعى كاى مدفورد، الراحلة كاى مدفورد الآن، وقد كانت ممثلة رائعة، وقد لمست قلبها وأصبحت رفيقها. وانضممت إلى هذه المجموعة العسكرية الأمريكية. لقد وجدت طريقة لإنقاذ حياتى.

أنهيت هذه المرحلة ثم ذهبت إلى كلية شيكاغو الموسيقية بجامعة شيكاغو. انهمكت فى العزف على البيانو فى أنحاء شيكاغو. فى ذلك الوقت أصبح الموسيقيون يتربعون على قائمة مدمنى المخدرات وهذا ما أفزعنى. عاصرت الكثير من أصدقائى وهم يدمرون حياتهم. بعضهم فارق الحياة نتيجة إدمان الهيروين، وقد ارتعدت لأننى أمتلك شخصية تميل إلى الإدمان. خفت من الإغواء ومزقت كارنيه الاتحاد وعدت إلى جامعة نيويورك. أما سبب دخولى مجال التمثيل، فهو أننى حضرت فصلا دراسيا بعنوان "الاستخدام الحالى للاتينية واليونانية." وطلب منا الأستاذ البحث فى أصول وتاريخ وتغير معانى كلمة علم الطيور، وهو اسم أغنية شهيرة لشارلى باركر. بدأت أدندن مع نفسى ووجدت شخصا آخر ورائى يكرر ما أفعل. اتضح أنها مارلين كاتز،

التى أصبحت الآن مارلين برجمان كاتبة الأغانى العظيمة. وتصادقنا بسرعة. وقالت لى: "يجب أن تكون ممثلا". إنها تتحمل مسئولية إرسالى إلى مسرح نيبرهود.

وفى مسرح نيبرهود كنت أجهل كل شيء عن كل شيء، لكننى وجدت نفسى فجأة وجها لوجه مع سانفورد ميزنر، الذى أعتبره أعظم مدرس تمثيل على قيد الحياة. قادت دروسى فى الرقص سيدة فى منتصف العمر أبهرتنى. إنها مارتا جراهام. أخيرا أصبحت عضوا فى استوديو الممثل، مع المعلمين كازان ولى ستراسبرج. مازلت حتى الآن متعلقا باستوديو الممثل من كل أعماقى. فأنا عضو بمجلس إدارته مع سيدنى بولاك ومارتى لانداو. وأنا المخرج المنفذ لاستوديو الغرب للممثلين وعضو بمجلس الإدارة. فقد استفدت بتدريبات عظيمة، أكثر مما هو متاح للممثلين الآن بمراحل.

يجب أن يبقى الممثل بأفضل الطرق الممكنة طفلا، لا تحمل هذه الملحوظة أى نية للتقليل من شأن أحد. يجب أن يتجرد الممثل من كل حواجز العزلة؛ لأن الثقافة تستحثه أو يستحثها للتفاعل مع المواقف، مع العلاقات. لقد تعلمنا من خلال الثقافة أن نحمى أنفسنا، أن نقيم حائط صد، أن نتحمل مسئولية هذا الموقف، أن نهتم بالآخر. مهمة الممثلين مهمة بطولية بحتة. يجب عليه أن يزيل تلك الطبقات ويواجه الجميع بشخصه. وأنا أقدر الممثلين تقديرا كبيرا. عندما كنت موسيقيا، حلمت أن أكون مايسترو، وعندما كنت ممثلا، كان طموحى دائما التحول إلى مخرج. شعرت أنه ارتقاء طبيعى بالنسبة لى لأتوجه ناحية دور أكثر قيادية مزروع داخلى بالوراثة.

ودخل الإخراج حياته

تعلمت الإخراج السينمائى بالصدفة. ذهبت إلى دار عرض ليكسنجتون ترانسلوكس على طريق ليكسنجتون، وشاهدت فيلم "القتل" إخراج ستانلى كوبريك. إنه فيلم مفعم بالإخراج، بمتعة المونتاج. يدور الفيلم عن سرقة حلبة سباق، ويحيلينا المونتاج باستمرار إلى السباق. فهؤلاء اللصوص سرقوا الأموال من حلبة السباق أثناء انعقاده،

وكان هذا هـو الفيلم الذى أرشـدنى إلى طبيعـة مـهنة المخــرج. مـاذا يمكنك أن تـفـعل، كيف يمكنك تغيير الأشياء، كيف تستطيع تنظيمـها. قبعت فى دار العرض طوال اليوم لمشاهدة فيلم القتل وقررت أن أصبح مخرجا.

قدمت لمحات من الإخراج فى أحد المسارح بنيويورك. وجاء سيدنى بولاك، أحد أعز أصدقائى فى هذا الوقت إلى كاليفورنيا، وبدأ رحلة الإخراج. كانت نقطة انطلاق مشواره الفنى. وصل بولاك إلى نيويورك وطلب منى مساعدته فى عرض يعتزم إخراجه. كان يضع كل تركيزه على تعلم الكاميرا وبقـية الأمـور التقنية وطلب منى مسـاعدته. وساعدته لأنه صديق ولأنال متعة التعلم. وعندما سمع مات راف، المنتج المنفذ لعرض بن كيزى من سيدنى عن مواهبى، دعانى إلى هـجرة البرنامج التليفزيونى الذى أعمل فيه ممثلا. فقد كنت أجسد إحدى الشخصيات الأساسية فى برنامج "عندما يلـف العالم" على مدى ست سنوات. دعانى إلى كاليفورنيا لأتعلم الإخراج وأصبح مسـاعدا. عرفت أن هذا الطريق هـو فرصتى، فـهجـرت هذه المهنة المربحة جدا وحضـرت إلى كاليـفورنيا، وفكرت فى حسبة كسب ثلاثمائة دولار فى الأسبوع لمدة ثلاثة أو أربعة أشهر.

قمت بكل المهام فى برناج بن كيزى، من أول المساعدة فى صياغة السيناريوهات حتى مراقبة التصوير والدوبلاج. فى يوم من الأيام جاءنى مات راف، صاحب الشخصية المرموقة، وڤينس إدواردز، الذى يلعب دور بن كيزى، وقالا لى: "امسك هذا السيناريو. ستخرج العمل التالى". وضرب الجنون العاملين بالشبكة، إلا أن مات راف وڤينس إدواردز قالا: "لو لم تسمحوا له بالإخراج سنرحل". لقـد سـاندنى الاثنان ودعمـانى، وفى ذلك اليوم أصبحت مخرجا، ومن يومها لم أتوقف عن العمل.

جرت تلك الوقائع فى الستينيات. وكان التليفزيون وضعه مختلفا. فأنت لا تتعامل أبدا مع الراعى أو الشبكة. فقد كانت فترة أكثر حرية وإبداعا من الآن. كانت قمة الاستمتاع؛ لأنك تملك بين يديك طاقم عمل خلف الكاميرا، مع سيناريو يجب تطويره ليعرض فى حوالى تسع وأربعين أو خمسين أو اثنتين وخمسين دقيقة؛ لأن الإعلانات كانت أقل فى تلك الأيام. أمامك ستة أيام للتصوير وستة أيام للبروڤات، بالتالى أنت

مجبر على الإخراج بطريقة حرب العصابات. في تلك الأيام كان المخرج عنصرا سريع الزوال. فالقادة الحقيقيون هم المنتجون المنفذون والممثلون الذين يبقون أسبوعا وراء أسبوع. بينما يتنقل المخرج من عرض إلى آخر، وعليه أن يقوم بإعدام العرض ويرحل إلى غيره.

أحببت أيامي المبكرة مع التليفزيون. كم كانت ساحرة. عملت مع ممثلين عظماء. وفجأة وجدت نفسي مسئولا عن أشخاص لامعين موهوبين. استمتعت بحرية كبيرة. قمت بمونتاج برامجي التليفزيونية كلها تقريبا. أتذكر دخولي غرفة المونتاج، وقد صُدموا لدخولي صدمة كبرى. فالمخرجون لا يفعلون ذلك. اعتدت حضور مرحلة الدوبلاج لأطمئن أن كل شيء على ما يرام. أخرجت الكثير من حلقات دخان المسدس، قدمت حوالي خمسين أو ستين ساعة من الدراما التليفزيونية. تعاملت مع كل عرض وكأنه آخر فرصة إخراج لي في حياتي، بغض النظر عن المستوى القوي أو الرديء للأوراق. كنت دائما أعثر على شيء في العمل يستحق العناء لأتحمس له، وأنا مضطر هنا للاعتراف أن هذا هو سر المهنة عندي.

الثعلب (١٩٦٨)

ساندي دينيس، كير داليا، آن هيوود، جلين موريس.

في الوقت الذي جاءتني فيه فرصة إخراج فيلم الثعلب، كنت قد تلقيت عروضا لإخراج أفلام أخرى. حرص عدد كبير من المنتجين على البحث عن مخرجين من التليفزيون شباب طازجين يعملون بأقل أجر، فكل شخص يود دخول مجال الأفلام السينمائية. عندما جاءني فيلم الثعلب كنت قد رفضت عددا من الفرص السينمائية، علما بأنك لو لم تحقق نجاحا في فيلمك الأول، ستعود من حيث أتيت لتنال مائتي دولار، وتبدأ من نقطة الصفر مرة أخرى.

أحببت المادة المقتبس منها فيلم الثعلب. أحببت دي. إتش. لورانس. أحببت فكرة استلهام قصة قصيرة في فيلم سينمائي. لكنها ليست قصيرة للغاية، حيث يبلغ عدد

صفحاتها ستا وثلاثين صفحة. أحببت حقيقة التحكم فى العملية الإبداعية. أحببت حقيقة طرح الفكرة الجسدية الجريئة، وإمكانية عرض الحقيقة على الشاشة بصراحة لم تتوفر لى من قبل. فلهثت وراء الفكرة مثلما يلهث الكلب وراء عظمة، وانهمكت فى العمل فى هذا الفيلم على مدى ثمانية عشر شهرا مقابل خمسة وعشرين ألف دولار. هذا هو رقم الأجر الذى حصلت عليه، ومن حسن الحظ أن الفيلم نجح نجاحا مبهرا. فاز بالكرة الذهبية لأفضل فيلم فى ذلك العام وانطلق مشوارى الفنى.

لابد من الاعتراف أن الحميمية التى لاقاها الفيلم لم يشهدها أى عمل أمريكى آخر من قبل تقريبا. فى فيلم الثعلب، ستجد مشهد العادة السرية الذى لم يعرض على الشاشات الأمريكية من قبل، باستثناء الأفلام الأجنبية مثل فيلم الصمت. لهذا يعتبر فيلم الثعلب عملا شخصيا جدا مكتظا بالتوتر الجنسى. حقيقة الاعتراف أننى كنت فى العشرينات من عمرى، ومرورى بمرحلة التوتر الجنسى، لن يضايق أحدا ممن يسمعنا.

لعبت آن هيوود، زوجة المنتج أحد الأدوار الرئيسية فى الفيلم. ظللت أؤجل مشهد العادة السرية الذى ستؤديه هى، والذى يعبر عن منتهى الوحدة اليائسة. ليس من المفترض أن يكون مشهدا مثيرا، رغم أنه يبدو كذلك عندما تشاهده فى فيلم أمريكى شعبى كبير. إنه مشهد امرأة محبطة بلا ونيس. لقد ذهبت للاستحمام وراحت تنشف نفسها وأخيرا، وفى ذروة هاوية الإحساس بالوحدة، تحاول تحرير قلقها من خلال ممارسة العادة السرية. ظللت أؤجل المشهد وأؤجله حتى نهاية التصوير تقريبا.

أخيرا جاء يوم التزامنا بتصوير هذا المشهد، وكانت السيدة العذبة جدا آن هيوود تجلس فى غرفة الملابس. التفتُ إلى المصور بل فراكر وقلت له: "اسمع، من الأفضل أن نرجع هناك ونتحدث إليها ونلطف الموقف ليمر بسلاسة." الكل حاضر فى موقع التصوير والستائر تحيط بنا فى كل مكان. انتهت آن من الماكياج ولبست الروب، فقلت لها: "آن، يجب أن نصور هذا المشهد الآن." بالمناسبة لقد أجرينا بروفات على هذا المشهد مع موديل عارية، وأدركنا ما يجب علينا عمله تماما. وعرفت بالضبط أين ستتجه،

أين ستقف عندما تخرج من البانيو، وكيف تتجه ناحية الحوض، وكيف ستذهب للوقوف أمام المرآة. ونجحت كل الخطوات بحذافيرها.

وفى نهاية الأمر قلت لها: "أريد أن أمشى معك خطوة بخطوة، وأظن أنه من أجل عبور هذا التوتر والقلق، عليك أن تخلعى الروب الآن حيث يجب أن نستشعر الراحة مع جسدك." فقالت: "أوه، لا أستطيع أن أصدق ذلك، لا!" فقلت: "لا يوجد سبيل آخر". فأخذت نفسا عميقا وتخلت عن روبها، ثم بدأنا الكلام عن المشهد، متظاهرين أنها ليست بدون ملابس. كل هذا جرى فى غرفة الملابس. ثم وضعت آن الروب مرة أخرى وذهبنا إلى موقع التصوير. أخرجت كل من ليس هناك ضرورة ملحة لوجوده، واستكملنا الطريق وهى مازالت تضع الروب. وحان وقت تصوير المشهد فعليا، وتخلت آن عن الروب وبدأنا تصوير المشهد. كانت تشعر براحة كبيرة مع جسدها العارى، ورفضت ارتداء الروب بقية اليوم. كان يجب تصوير مشاهد كلوز آب قريبة، ولم يكن هناك ما يدعو لتخلى آن عن ملابسها، لكن أصرت على البقاء كما هى بدون أى شىء. كان مشهدا ممتعا ومشوقا وصادقا.

اللصوص (١٩٦٩)

ستيف ماكوين، شارون فاريل، روث وايت، مايكل كونستانتين، كليفتون چيمس، چوانو هيرنانديز، لونى شابمان، ويل جير، روبرت كروس، ميتش ڤوجل، ديان شاليت، بات راندل، ديان لاد، إلين جير، داب تايلور.

فاق نجاح فيلم الثعلب كل التوقعات. لم يكن علىّ تسلق السلم بالتدريج. فى فيلمى الثانى حلت محل چون هيوستن ووليام وايلر، اللذين كانا من المفترض أن يُخرجا فيلم اللصوص. تم استبعاد چون هيوستن؛ لأنه اتفق على عمل آخر فى خضم الاستعدادات للفيلم، أما وليام وايلر فقرر أخيرا أنه فيلم مرهق بالنسبة له. كان معى وكيل أعمال مقدام أخذ الطائرة مع ستيف ماكوين، وتأكد أنه يجلس بجانبه.

كان ستيف يصور فيلم بوليت فى سان فرانسسكو، ومع هبوط طائرتهما أصبحت أنا مخرج الفيلم. بالمناسبة لقد ذهب ستيف وأنا إلى مسرح نيبرهود أيضا، والحقيقة أننى قدمته إلى زوجته الأولى المغنية والممثلة الرائعة السيدة نيل.

رأيت هذا السيناريو وعرفت أننى يجب أن أقدمه. لقد شغفت بإخراجه. العمل مع ستيف تجربة مثيرة بحق، فهو أكبر نجم فى هيكل جميع آلهة هوليوود فى ذلك الوقت. ورغم أنه مجنون وبارانويا وطائش، فإنه موهوب على نحو فاتن. لقد مست قصة وليام فوكنر، الفائزة بجائزة بوليتز أعماقى تماما. إنها قصة انتقال ولد من مرحلة البلوغ إلى مرحلة التعرض لمواجهة حقائق الحياة. كان فيلما جميلا للغاية يمس القلب، يتعرض إلى فترة رائعة. وكنت على استعداد للموت من أجل إخراجه.

ستيف ماكوين، ممثل متقد الذكاء محترف موهوب نتاج تدريبات قوية. وقد ذكرتنى هنا بموضوع ممتع للغاية، لأننى كنت أواجه قضية صعبة صعوبة بالغة. فقد اخترت الممثل الراحل روبرت كروس ليلعب دور أعز أصدقاء ماكوين فى الفيلم. كان روبرت ممثلا أسمر متوهجا، ستة أقدام، خمس بوصات، لم يشارك فى فيلم كبير من قبل، ومهمتى أنا القفز فوق حواجز بارانويا ستيف ليعمل مع ممثل طويل جدا. أما ستيف الأقصر منه فلا يحب فكرة العمل مع رجل كبير بسبب مشكلات شخصية عاطفية كثيرة. لكننى دبرت خطة لإقناعه.

هناك مشكلة أخرى فى العمل بين ستيف وروبرت. إن روبرت ممثل وأنت يجب أن تعمل مع كل ممثل بطريقة مختلفة. هذا أول شىء يجب أن تتعلمه كمخرج. فكل ممثل وله احتياجاته الشخصية، وله أسلوبه المختلف الذى يصلح للتعامل معه. كان روبرت كروس من النوع الذى يتطور أداؤه إلى الأفضل فى محاولة التصوير الثالثة والرابعة، ومع المحاولة السادسة أو السابعة أو الثامنة تجده يتأرجح. بينما ترى ستيف على الجانب الآخر رجلا يلمح السيناريو بعينيه مرة واحدة ولا يكررها أبدا. قبل تصوير مشاهده بيوم أو ربما فى يوم التصوير، تجرى عيناه بسرعة على السطور. ولا يُظهر أى رغبة فى الكلام أثناء العمل حتى يتم تجهيز كل شىء؛ لأنه كتلة براقة من الارتجال.

كان دائما يريد أن يمتلك الشعور بملمس الشيء. أوووه، هنا الكرسى، هكذا أجلس، هل تعرف ما أقصد. تعامل جسدى بحت. وبعد محاولتى تصوير بالعدد، يكون ستيف قد ضاع منك إلى الأبد. لقد فقد تلقائيته وانتهى الأمر.

لكن الأمر استغرق من روبرت تسع محاولات ليصل إلى المستوى المناسب. وقد تخطيت المشكلة عندما مثلت بنفسى أول تسع محاولات مع روبرت، وعندما أجده مستعدا أستدعى ستيف، اتبعت هذا الأسلوب مع روبرت لأننى كنت ممثلا وعندى القدرة على العمل بدون مشاكل. كنت أعرف كل موقف، ولهذا تمكنت من لعب المشهد مع روبرت. كنا نصور ولو بدون فيلم خام، متظاهرين بالتصوير، ثم نقوم بإدخال ستيف الذى يظهر ويرتجل بحيوية على الهواء، بينما يقف روبرت على أهبة الاستعداد.

بالتأكيد هناك صعوبة فى اختصار رواية تتكون من خمسمائة أو ستمائة صفحة إلى سيناريو مكون من مائة وعشرين صفحة. لكننا أنجزنا المهمة بالتعاون مع اثنين من الكتاب يتسمان بالحكمة والذكاء، وقد نفذا إلى الاقتباس بمذاق جميل. تمكنا من تقليص هذه الرواية الضخمة وتحويلها إلى سيناريو ناجح. بالطبع سيطر علينا الحماس فى محاولتنا الإخلاص للعمل الأصلى، وأعتقد أننا وفقنا فى ذلك، برغم مقاومة ماكوين لهذا التوجه. إن رواية وليام فوكنر غنية بالحوار وإبداع اللغة. وقد جسد ستيف شخصية رجل يدعى بوون هاجانبيك، وقد وصفته كلمات فوكنر بصفته رجلا يتم القبض عليه رغم أنه وحيد بعيد عن عامة الناس، وهو ما يتشابه مع ستيف الحقيقى بالمناسبة. تفرغ ستيف لمحاولة اقتطاع الديالوج باستمرار لفرض وجهة نظره. فهو لديه القدرة على التعامل مع اللحظة بطريقته، لكننى أرغمته على الالتزام بالديالوج بالكامل. الحقيقة أنه لم يسامحنى على ما فعلت أثناء إخراج الفيلم. يجب أن أخبرك أنه عندما شاهد الفيلم فيما بعد اعتذر لى عما فعل.

أؤمن أن دقتى فى التعامل مع التواريخ مسألة لا تستحق التقدير، ومع ذلك أعتقد أن فيلم اللصوص قد تم الانتهاء منه فى نهايات الستينيات أو أوائل السبعينيات (١٩٦٩) قبل ثورة الحقوق المدنية بالتحديد. صورنا الفيلم فى ميسيسيبى، التى عرفت بأنها

مركز لمجموعة من أقبح التصرفات العنصرية. أذكر أننا نزلنا جميعا فى موتيل جرينڤيل فى ميسيسيبى، وسافرنا إلى بلدة صغيرة أخرى تحولت إلى موقع تصوير رائع يلائم الفيلم. بينما تولت قوات الشرطة حراسة أغراضنا الباقية خلفنا فى الموتيل. وصل روبرت وانطلقت شارون فاريل، الشابة الشهوانية الشقراء فى الفيلم تحييه وتلقى بذراعيها حوله لتحتضنه، وإذا بالضباط يسحبون مسدساتهم نتيجة عناق شارون وروبرت. أعنى أن التوتر بلغ قمته أثناء تصوير ذلك الفيلم.

وقد شرفت كثيرا بنجاحى فى انضمام الممثل ويل جير إلينا، ليلعب دور الجد فى فيلم اللصوص. سنوات طويلة وويل حبيس القائمة السوداء، وعندما عرضت عليه الدور أخبرونى باستحالة الاستعانة به. ذعر كبير أصابنى عندما علمت أن رواسب القائمة السوداء مازالت باقية، حتى إننى هددت بعقد مؤتمر صحافى لأعلن عن محتوى القائمة السوداء. شعرت بالمسئولية تجاه بعث مشواره الفنى من جديد؛ لأنه لم يعمل على مدى خمسة عشر عاما. إنه ممثل غير مرغوب فيه، ضحية من ضحايا رعب الخمسينيات وحملة المكارثية، وأخذت على عاتقى إحياء عمله بشكل ما، وهى المسئولية التى أفتخر بقبول حملها.

رعاة البقر (١٩٧٢)

چون وين، روسكو لى براون، روبرت كارادين، لونى شابمان، مات كلارك، بروس ديرن، كولين دوهيرست، إيه مارتينيز، سليم بيكنز، ألفريد باركر، چونيور، نيكولاس بيوفى، ستيڤ بينيدكت، نورمان هويل، چونيور، ستيفن أر. هيوديس، شون كيلى، كلاى أوبرين، سام أوبرين، مايك بايت.

فيلم رعاة البقر، واحد من أعظم التجارب فى حياتى. عثرت على الرواية التى لم تنشر بعد، وبعتها إلى وارنر بروس. وهناك سألونى عن إمكانية التعاون مع چون وين. وأنا فى ذهنى چورچ سكوت. إننى رجل متحرر، متمرد، يسارى، وأعرف أن چون وين،

هو چون وين. سمعته تسبقه أينما كان. إنه يمينى قوى، ضليع فى القائمة السوداء للخمسينيات، ويتحمل هو هذه النتيجة إلى حد ما. توجه چون كالى من وارنر بروس، بصحبتى على طائرة وارنر نحو الجنوب إلى المكسيك لمقابلته، كنت فى انتظار ملحوظات عدائية يبديها وين تجاهى. الحقيقة أننى لم أرغب أبدا فى العمل مع هذا الوحش. كان يمكث فى المكسيك لتصوير فيلم، وتوقعت ألا يتعامل معنا برفق. كان ذلك درسا عظيما لى، درسا سأتذكر تفاصيله حالا. الحقيقة أن مشاعر وين كانت دافئة، فهو مختلف، ذكى، ملتزم بوعوده. قرأ الرواية وأخبرنى أنه سيبذل ما بوسعه لأداء الدور لو منحته فرصة. أخبرته أننى لا أبحث عن مخرج أو مخرج مشارك أو منتج مشارك، لأنه مشهور بسمعته القوية جدا فى ابتلاع المخرجين على الإفطار. فأنا سأنتج الفيلم وأخرجه. فقال: "رائع".

عدت إلى الوطن وأنا مندهش، وتعلمت فيما بعد أثناء تصوير فيلم رعاة البقر، أنه بالفعل واحد من أكثر الرجال الذين قابلتهم فى حياتى كرما وسحرا وجدية واحترافية. لديه القدرة على الاستشهاد بإبداع شيلى لمدة نصف ساعة، ويعمل بمنتهى الانتظام مع روسكو لى براون، هذا الممثل الأسمر الذى شاركه التمثيل. لو ذهبت إلى مطعم مع چون وين، سترى نفسك وكأنك تسير مع أبراهام لنكولن.

سأحكى لك قصة سريعة أشك أنك ستستمتع بها. كنت فوق الكرين ومعى خمس كاميرات مختلفة تعمل من حولى. كنا نصور المشهد فى بداية قيادة الماشية. وهناك ألف وخمسمائة رأس من الماشية مع مائة حصان. وعشرة أطفال ما بين الثمانية أعوام والخمسة عشر عاما على ظهور الجياد تقود الماشية. بينما يوجد روسكو لى براون فى مكان مرتفع ليقود العربة، وكل عائلات الأطفال الذين يتابعون الماشية قابعة فى الخلفية. المفروض أن نصور هذا المشهد عندما أشعر أن كل شىء جاهز؛ لأن دفع ألف وخمسمائة رأس ماشية للحركة، لن يتأتى بمجرد ما تقول "انطلق". يجب أن يلكز أحدهم الماشية برفق من الخلف، حتى يبدأ كل منها فى دفع الآخر أمامه، حتى تبدأ فى رؤية تأثير متماوج بطىء تتولد مع حركة الماشية كلها، هنا يمكننى أن أدير الكاميرا وأصور.

كان چون وين يجلس هناك على الحصان، وأول عبارة يقولها لروسكو لى براون هى: "هيا ندفعهم إلى الأمام." وانتظرت حتى أرى الماشية مستعدة، بينما قرر چون "الدوق" أن هذا هو الوقت المناسب. وإذا به يتحرك ناحية روسكو لى براون ويبدأ حواره. وتملكنى غضب طفل هزم فى كرامته وانتفضت واقفا وقلت: "أيها الدوق، إياك أن تفعل ذلك! إياك أن تفعل ذلك! أنت هنا ممثل، عد إلى مكانك، وسأخبرك أنا متى تبدأ!" وتصورت أننى الآن مطرود لا محالة. فالحشد الواقف من الواقفين كبير وكلهم يتفرجون على إهانتى لچون وين. لقد هاجمته لأنه تجاوز حدوده كممثل. فالتفت إلىّ وين وعاد إلى مكانه. أنا الآن أرتعش، لكننى صحت: "أكشن"، وانتهينا من المشهد الذى استغرق ثمانى ساعات فى تجهيزه. انتهى المشهد وانتهى معه تصوير عمل اليوم بأكمله، وركب چون سيارته وانصرف. هبط الكرين واتجه كل فريق العمل خلف الكاميرا نحوى وصافحونى بفخر واحد بعد واحد، لكنها كانت بمثابة كلمة وداع. علمت فى اليوم التالى أن وارنر بروس. سترسل مخرجا آخر ليحل محلى.

جاءنى كتَّاب السيناريو وقالوا لى: "كيف جرؤت على ذلك؟" فقلت: "أشعر بالخجل وأكره نفسى. لقد فقدت أعصابى. لقد ارتكبت فعلا مُشينا بالفعل." عدنا أدراجنا فى مدينة سانتا فيى، عاصمة ولاية نيو مكسيكو وكلنا فزع، متوقعين فى كل لحظة ظهور كلمة استبدالى. عدنا إلى المكتب وكان فى انتظارى أربع مكالمات من چون وين. جمعت شجاعتى واتصلت به، فدعانى لتناول العشاء. قلت لنفسى: "هذه هى النهاية".

ذهبنا للعشاء فى مطعم رائع يسمى نيرڤانا. لا أعرف إن كان مازال هناك. وكما قلت من قبل: السير مع وين مثل السير مع لنكولن أو أحد عظماء الشخصيات فى التاريخ. لقد جن جنون المكان كله، وكان مهذبا مع كل من اتجه إليه. إن لديه القدرة على توقيع الأتوجرافات بدون تردد وبكل حماس. أما أنا فكنت فى انتظار الفأس لتهوى. بدأنا الآن شرب التاكيلا. والحقيقة أننى لا أشرب تقريبا. كأسان من التاكيلا وأصبح لا حول لى ولا قوة. وفى لحظة ما نهض هو وذهب إلى دورة المياه بدون أن ينطق كلمة واحدة عما وقع مبكرا اليوم. وعندما عاد من دورة المياه، لاحظت أن جانبا

من بنطاله قد ابتل تماما. سألته عما حدث. فأجاب وين.. "هذا ما يحدث لى دائما. فأنا أقف هناك وأتبول، بينما يقف بجانبى رجل آخر وإذا به يستدير ويقول: فأنت جون وينف، ويغرقنى بتبوله." حتى هذا اليوم لا أعرف لو كانت تلك القصة ملفقة أم أنها الحقيقة. لكننى صدقتها. ففى كل الأحوال هذا الرجل المذهل المتعصب الرائع الدافئ الحبوب، لم ينطق بكلمة واحدة عما حدث. وظل يناديني بلقب [سير] بقية الفيلم. لقد احترم مواجهتى له بشكل ما، أكثر من مواجهة جون فورد له. وأنا أعتز باللحظات التى قضيتها مع وين.

كان تصوير الفيلم مرهقا من الناحية البدنية. صورنا فى مدينة سانتا فيى وفى جبال كولورادو. استمر العمل مائة يوم وتكلفت الميزانية بأكملها، بما فيها نفقات الماشية وأجر وين وأجر كل شخص، خمسة ملايين دولار. وهذا الرقم لا يقبله أى ممثل اليوم. كانت مهمة تصوير عظيمة وشاقة، لكنها استحقت ذلك التعب.

كان علينا العثور على عشرة أطفال ممثلين لديهم القدرة على تنفيذ كل الأنشطة البدنية الضرورية. تعاقدنا مع أولاد خبرة فى أعمال رعاة البقر وخمسة أطفال ممثلين. كان يجب أن يتلقى الممثلون تدريبات؛ لأنهم لم يركبوا جيادا من قبل. ومع بدء التصوير لا تستطيع تحديد الفارق، لأن هؤلاء الأطفال سرعان ما يتأقلمون على تقمص مجد هوية رجال الكاوبوى، وهم يقفزون بأقصى سرعة ويركبون الجياد بمجرد استدعائهم. إنه أمر مثير يدعو إلى التأمل. إنه حلم أى صبى. تخيل أنك تبلغ من العمر عشرة أعوام أو أحد عشر عاما، ويخبرونك أنك ستصبح كاوبوى وتقوم بأعباء رجل كبير فى فيلم مع جون وين. حلم الأطفال تحول إلى حقيقة. وهو أيضا حلم شخصى لى تحقق على أرض الواقع بالتبعية.

"يعد فيلم "الزهرة" لمارك دراسة نافذة البصيرة عميقة للغاية لمغنية. "من أجل الأولاد" فيلم مثير جدا عن الحرب. "فوق البِرْكة الذهبية" فيلم جميل غنائى عن كبار السن. هذه الأشياء هى التى تأسر مارك كمخرج، وأعتقد أن مارك أستاذ فى ذلك".

إيلى والاش - ممثل

حرية سندريلا (١٩٧٣)

چيمس كان، مارشا ماسون، كيرك كالوواى، إيلى والاش، بيرت يانج، برونو كيربى، آلين آن ماكليرى، دابنى كولمان، فريد سادوف، آلان آربوس، چون كوركيس، دون كالفا، تيد دارمس، سالى كيركلاند، ديان شينكر.

جاءتنى رواية حرية سندريلا، بقلم داريل بونيكسان عن طريق توينتيث سينشرى فوكس. رواية ضخمة عن الاحتجاج الاجتماعى، لكن هناك فصلا فى الرواية هو أصل استلهام السيناريو. حرية سندريلا.. قصة بحار وعلاقته بعاهرة وابنها الأسمر، ومجهودات البحار لتكوين أسرة من هذه الصحبة البغيضة. بدت هذه الفكرة مؤثرة جدا من وجهة نظرى، فنقحنا سيناريو مأخوذا من هذا الفصل.

الكثير والكثير من الممثلات العظيمات أبدى رغبة فى المشاركة فى فيلم حرية سندريلا؛ لأنه دور رائع. بمجرد الاتفاق مع چيمس كان، الذى أعتبره واحدا من أفضل وأبرز الممثلين الأمريكيين، ذهبت للبحث عن قواعد بحرية متنوعة لاستخدامها فى الفيلم. كنت فى سان فرانسسكو وقررت فى لحظة اندفاع الذهاب إلى مسرح جيرى ستريت، حيث تُعرض مسرحية بيت الدمية. هذا هو المكان الذى شاهدت فيه مارشا ماسون، أدهشنى بريق موهبتها. توجهت إلى الكواليس وقدمت نفسى إليها وأخبرتها أننى فكرت فى منحها دور البطولة. تصورت مارشا أننى زير نساء أو ما شابه. واضطررت لإقناعها أننى مخرج بجد.

تقابلت معها مرة ثانية فى اليوم التالى، واتصلت بتوينتيث سينشرى فوكس وأخبرتهم أننى وجدت هذه الفتاة. واجتاحهم غضب رهيب بسبب تفكيرى فى ممثلة مغمورة. خفضوا ميزانيتى إلى النصف، لكن بعد مشاهدة لقطات مصورة على مدى أسبوع، أرسلوا لى برقية تقول إننى لو اخترت أى ممثلة أخرى فى العالم فسيختارون هم الآن مارشا ماسون. ونالت مارشا ترشيحا لجائزة أوسكار أفضل ممثلة.

القصص عن فيلم حرية سندريلا لا تنتهى. سأحكى لك بعضها. المفروض أن الشخصية التى تلعبها مارشا ماسون سيدة حامل وتضع وليدها أثناء الفيلم، وقد قررنا تصوير لحظة ولادة حقيقية. استأجرنا ثلاث أو أربع سيدات أقرب ما يكن لحجم مارشا، وعلى وشك الوضع أثناء فترة تصوير الفيلم. دفعنا نفقات ولادتهن، كلها على بعضها، ومنحناهن بعض الأموال. أعددنا سيارة مجهزة أثناء تصوير الفيلم، تتحرك بمجرد سماعنا خبر إنجاب واحدة منهن. كنا مهيأين للقفز فى السيارة المحملة بمعدات الكاميرا لنتسابق نحو المستشفى.

ڤيلموس زيجموند، هو المصور العبقرى لفيلمنا، الذى أحترم إبداعه من كل قلبى. إنه واحد من أفضل العاملين المبدعين المتيقظين الذين عملت معهم. سمعنا من يقول إن هناك عملية ولادة، فسابقنا الزمن إلى المستشفى، ولبسنا الملابس المخصصة للعاملين هناك بسرعة البرق. اصطحبنا معنا كاميراتين محمولتين، بينما وقف چيمى ومارشا فى الخلفية خارج نطاق التصوير، يشاهدان ما يحدث حتى يتمكنا من إبداء رد الفعل بعد انتهاء الولادة. السيدة المسكينة تصرخ من الألم. الانقباضات التى تتطوع بها لا يمكن أن تكون أروع من ذلك. كان ڤيلموس يقف على سلم يستبدل إضاءة الحجرة بأخرى تتناسب مع التصوير، واستعدينا لتصوير عملية ميلاد طفل. إنها واحدة من أكثر التجارب استثنائية وإثارة مرت علينا. استغرق الأمر ساعة كاملة من چيمى ومارشا، ليستعدا قبل تصويرهما ودمج لقطاتهما داخل المشاهد المحددة. وقف چيمى عاجزا أمام المعجزة. لم تكن هناك لحظة أعظم من مشاهدة حدوث هذه الأعجوبة. كانت لحظة عظيمة.

هارى ووالتر يذهبان إلى نيويورك (١٩٧٦)

چيمس كان، إليوت جولد، مايكل كين، ديان كيتون، تشارلز دورننج، ليزلى آن وارين، ڤال آڤرى، چاك جلفورد، دينيس دوجان، كارول كين، كاثرين جرودى، ديڤيد بروڤال، مايكل كونراد، بيرت يانج، بيرت ريمسين.

أردت تقديم فيلم يحمل كما أكبر من الكوميديا، أغلب الظن كوميديا فارص، والحقيقة أننى أحببت هذا السيناريو بالفعل. فقررت تقديم كوميديا على غرار لوريل وهاردى، يقوم ببطولتها چيمس كان وإليوت جولد فى دورى لوريل وهاردى. على أن تلعب ديان كيتون ومايكل كين مع ممثلين آخرين متنوعين الأدوار المساعدة، أو بالأحرى أدوار كبيرة بما يكفى تصلح لأدوار نجومية. إنها لحظة انطلاقة فى حياتى. أحببت الفيلم. حتى اليوم لا يمكن أن أشاهده بدون أن تنتابنى هيستريا الضحك. لم يصادف الفيلم نجاحا قويا طاغيا مثل غالبية أفلامى التى قدمتها من قبل، لكننى أحببته على أى حال.

أعرف ما ستقوله الآن: "احك لى حكاية ممتعة عن هارى ووالتر." سأحكى لك حكاية جميلة. كنا نصور فى سجن ولاية أوهايو، الذى يتمتع بأكبر حماية أمنية. انهمكنا في التصوير بين مجموعة من المساجين المرعبين والأمر خطير بشكل ما. الكل خائف من الإمساك بأحد الممثلين واختطافه من أجل فدية، أو من أجل ما هو أسوأ من ذلك. وإذا ببرقية تصل من ديڤيد بجلمان فى الاستوديو، تحمل خفة دم فائقة. قالت البرقية: "لو اختطفوا كان، تعاملوا بالحيلة وتفاوضوا معهم. ولو أخذوا جولد، تحايلوا وتفاوضوا معهم. ولو أمسكوا بمايكل كين أو كيتون، استخدموا ذكاءكم وتفاوضوا معهم. أما لو الضحية ريدل، فتحايلوا حتى نتعاقد مع مخرج آخر".

كما قلت لم يُستقبل الفيلم بشكل جيد. لا يوجد مثيل للفشل فى خلخلة مهنتك التى تحترفها. هذه البلدة لا تتسامح ببساطة مع الإخفاق. لم يربح الفيلم كثيرا فى شباك التذاكر، وفترت همتى لمدة عامين في البحث عن مادة مناسبة لإخراجها، وفى العثور على بيئة تساعد على إخراج فيلم جديد. كثيرا ما يكون المخرج هو هذا الرجل المقيد فى المقعد الساخن، والحقيقة أنه مسئول عن كل كادر فى الفيلم. ولا أحد غيره. إنها إحدى مناطق الجاذبية فى هذه المهنة. يمكنك أن تضع فى كل كادر ما تريده بالضبط، ولو لم تنجح تستطيع إصلاح الأمر. حاول مرة أخرى حتى تصل إلى ما تريده بكل دقة. ولابد أن أخبرك أننى أتبع ذلك الفكر فى كل أفلامى، وأتحمل مسئولية فشلها ونجاحها على حد سواء.

الزهرة (١٩٧٩)

بيت ميدلر، آلان بيتس، فريدريك فوريست، هارى دين ستانتون، بارى بريموس، ديڤيد كيث، ساندرا ماكيب، لوك أندرياس، ڤيكتور آرجو، چوناثان بانكس.

ظهر فيلم الزهرة (ذا روز)، ثم ذبل منذ حوالى خمسة عشر عاما. عندما عُرض علىَّ الفيلم لأول مرة، اقترحت أن تلعب بيت ميدلر دور چانيس چوبلين. إنها قصة المغنية العظيمة چانيس چوبلين، الملقبة بالزهرة (ذا روز). لقد شاهدت بيت ميدلر فى نيويورك. فى ذلك الوقت لم تكن توينتيث سينشرى فوكس تعلم مَنْ تكون هى. لا أحد كان يعرف من هى. كانوا يدفعوننى للاستعانة بممثلة، مع الاستعانة بصوت أخرى للغناء. أخبرتهم أن هذا الأمر مرفوض عندى. أبلغتهم أن بيت ميدلر هى التى ستلعب الدور، راحوا يحملقون فى وكأننى مجنون، وفجأة وجدت نفسى خارج الفيلم. كان المنتج مارڤن وورث هو الحاكم الآمر الناهى. تناوب على الفيلم عدد من المخرجين. وبعد خمسة عشر عاما أصبح الاستوديو على وعى بمن تكون بيت ميدلر، وأدركوا أننى أنا الذى اقترحت اسمها فى أول الأمر، فعادوا إلىَّ ومعهم المشروع. مازلت أعتبر فيلم الزهرة واحدا من أسمى التجارب فى حياتى.

بيت ميدلر موهبة خارقة بصدق. لا أعتقد أن صناعة السينما تعرف ماذا تفعل بها. أحيانا يعثرون على فيلم يرتقى إلى موهبتها، ليت الفيلم ينجح فى هذا. وفيلم "الزهرة" خير نموذج على ذلك. لم تكن بيت ميدلر قد مثلت من قبل، لكنها تملك موهبة حيوية مثيرة لا تقارن. هذا هو دورها الأول كممثلة. كاد الرعب المتوحش يفترسها بسبب تمثيلها أمام آلان بيتس وفريد فوريست وكل هؤلاء الممثلين المدهشين. ومع ذلك فهى تمثل فى فيلم مأخوذ من قصة الموهبة العبقرية چانيس چوبلين، هذا رغم أنه فيلم روائى، وهذا هو اعترافى بجميل وموهبة چانيس. صممت أن يكون الفيلم روائيا؛ لأنك لو قدمت قصة چانيس چوبلين ستتقيد بظروف حياتها. ومع توظيفنا الكثير من تلك الظروف، يظل الفيلم عملا روائيا فى المقام الأول.

لم أشاهد أى ممثلة عملت معى من قبل لديها هذه القدرة المخيفة على إخراج ما بداخلها مثل بيت. هناك بعض الممثلين الذين يمكنهم تحرير مكنوناتهم، وعندما تنظر إلى ما بداخلهم، لا تجد ما يستحق المعاناة. لكن هؤلاء لا علاقة لهم ببيت، إن بداخلها منجم ذهب لا يفنى. الحقيقة أنها ميزة عظيمة أن تكون أنت ذلك الشخص الذى يرشدها، وكم أشعر بالامتنان الشديد الأبدى تجاهها لكرمها فى تكريس نفسها من أجلى. ليست المسألة أنها تملك حرفة حقيقية كممثلة، فالأهم أنها تفتح أذنيها بصدق وتسمع وتستثمر كل لحظة منفردة أطلبها منها بشكل خارق، وهى محملة بقوى مازالت تهزنى حتى يومنا هذا. فأنا عبدها المطيع، وسأقوم بإخراج أى فيلم معها فى أى وقت.

سأعطيك مثالاً على مثالية بيت ميدلر. كان لزاما علينا تقديم مجموعة من الحفلات. أجرت بيت بروفات مع الفرقة على المسرح داخل شركة تويتتيث سينشرى فوكس لمدة شهر أو اثنين، لتطوير شخصية بطلة فيلم الزهرة. لقد أبدعت مستوى تمثيليا ناجحا للغاية بروح مستقلة فى تجسيدها للشخصية، وهو المستوى الذى قدمته چانيس الحقيقية طوال حياتها. وفجأة وجدت بيت تتحول إلى مغنية روك آند رول، تشدو بالعديد من الأغانى التى لم تقدمها من قبل، نتيجة الدفع بها فى موقف شبه مستحيل. لقد قدمت بيت ميدلر عرضا خاصا لم يحدث على أى مسرح من قبل، أمام ألف وخمسمائة أو ألفى متفرج بملابس تنتمى إلى الستينيات. ليس هناك سبيل لتوقع مدى نجاح هذا المشهد أو فشله. وكأن هناك من أخذ مسرحية إلى برودواى بدون قصد، على طريق بوسطون وفيلادلفيا ونيو هاڤين وأجرى بروفات عليها لإتقانها.

كل ما قلته للجمهور إنها نجمة روك شهيرة جدا ستحبونها، لكنها ليست موهوبة بما يكفى، فلا تتظاهروا بالإعجاب. لو استمتعم بها تفاعلوا معها بمنتهى التلقائية. أعلنا عنها وظهرت هى على المسرح وقدمت العرض الغنائى، وإذا بها تصيب الجمهور بالتنويم المغناطيسى. كل إنسان حضر هذا العرض أصيب بتجمد فى الأطراف. صورنا المشهد بتسع كاميرات، تدار كل واحدة منها بمعرفة مصور موهوب. لقد أحضرنا كل مصور كبير خبير، واخترنا كاميرا وحددت لهم المواقع. إنها مجموعة ضخمة من المصورين تضم كونراد هول وهاسكل ويكسلر ولاسلو كوڤاكس، وصحبة لا تنتهى من العباقرة تواصلوا مع الكاميرات تحت إشراف ڤيلموس زيجموند وإشرافى.

ساعات طويلة ونحن نصور الحفل الغنائى، لكننا احتجنا إلى التصوير مرة أخرى فيما بعد. بالمناسبة كل هذا جرى على الهواء مباشرة. كل موسيقى الفيلم موسيقى حية. لا يوجد تسجيل مسبق باستثناء لحظات قليلة جدا. الحقيقة أنه حفل على الهواء أربعة وعشرين تراكا، وحصلنا على ما حصلنا عليه. مع نهاية العرض كانت قوى بيت ميدلر قد أنهكت، لكننا لابد أن نضعها على أهبة الاستعداد لتقديم عرض آخر أمام الكاميرات. لقد أنهكت قوى الجمهور أيضا، لكننا دبرنا الأمر لبدء التصوير مرة أخرى. أوقفت بيت ميدلر نفسها على قدميها مرة أخرى وأدت أداء مدهشا. لقد وقع المتفرجون فى أسرها واهتزوا طربا مع عرضها الثانى، وتولينا نحن مهمة التصوير المدهش حسب اعتقادى. انتهينا من عملنا والساعة تدق الرابعة صباحا، واصطحبت بيت إلى حجرة الملابس لأحتضنها وأخبرها أنها حققت معجزة، أقصد إعجاز ما حدث، وأننى سأراها غدا. فإذا بها تقول: "ماذا تعنى؟ ألن نعيد التصوير مرة أخرى؟" فقلت لها: "بيت، يا إلهى، أنا لم أر شيئا كهذا من قبل أبدا، لقد صورنا ما يكفى لاثنى عشر فيلما." وهاجت بيت ميدلر وماجت؛ لأننى لن أنعم عليها بفرصة ثانية لتقديم حفل غنائى آخر. هذه هى بيت.

عن الممثلين بصفة عامة

أغلب الظن أننى قلت هذا الكلام من قبل، قلت إن كل ممثل حالة خاصة. أنا أحب الممثلين وأحب مهنة التمثيل حبا عميقا لا ينضب. أعتقد أنها حرفة شجاعة بشكل متطرف، لأنها تتطلب تحرير ما بنفسك أمام أشخاص كثيرين. لو أردت أداء مهمتك بدقة، يجب أن تنفلت من مقاليد التحكم والقيد بشكل ما. يجب أن تضع نفسك داخل ملابسات قضية العمل. عليك أن تسمح لنفسك أن تندهش بما يحدث لك. لابد أن تستدعى اللاوعى داخلك فى تجربة مجردة تماما وكأنك بلا ملابس. إنها مهنة تستلزم الكثير من قوة الإرادة، وتكريس نفسك لإنجاز مهمتك بنجاح. أتصور أننى أقدر الممثلين ومهمتهم بفضل الإحساس المتراكم داخلهم. إنهم يعرفون أننى شخصيا عملت

ممثلا مرات عديدة، وأظن أننى يمكننى الحديث معهم بأساليب يعتبرها الكثير من المخرجين صعبة. أنا متعاطف مع مشكلاتهم، أتفهم ما يجرى حولهم، وأمنحهم التقدير الكامل. وهم يعرفون أننى لن أطلب منهم أى شيء يفوق قدراتهم، طالما أنه يفوق قدراتى أنا. أعتقد أن ذلك يعيد الطمأنينة إليهم. أنا أحترمهم احتراما كاملا بلا نهاية. وجهة نظرى أن مهنة التمثيل مهنة نبيلة وشاقة جدا، ويستحق الممثلون هذه المكانة الضخمة وهذا الأجر المرتفع الذى يحصلون عليه طوال الوقت.

فوق البِرْكة الذهبية (١٩٨١)

كاثرين هيبورن، هنرى فوندا، چين فوندا، دوج مكيون، دابنى كولمان، ولیام لانتو، كريستوفر ريدل.

الصيف الذى أخرجت فيه فيلم فوق البِرْكة الذهبية، يعد من أجمل وأعظم فصول الصيف التى قضيتها فى حياتى. كان صيفا فاتنا. إنه لشرف حقيقى أن تجتمع رغبة هنرى فوندا وكيت هيبورن وچين فوندا لأتولى أنا قيادتهم. لابد من الاعتراف أن هذا الشرف قتلنى رعبا، خاصة عندما تدرك أنك تخرج فيلما يلعب بطولته أعظم ممثل على وجه الأرض فى هذا الزمن تقريبا، هنرى فوندا، وأروع ممثلة بلا منازع على مر التاريخ، كاثرين هيبورن.

لابد أن أخبرك أن كل يوم كان درسا أتعلمه. ربما تعتقد أن ممثلين بهذه القامة يمتلكون نوعا من الثقة بأن ما يفعلونه هو الصواب دائما. لكنهم كانوا كممثلين فى العشرين من عمرهم. مثل أى ممثل يتقن عمله، لا يعرف ما سيحدث لو شاهد نفسه وهو يمثل. لو حاكمت نفسك وأنت ممثل، فأنت إذن لا تمثل. لقد أصبحت القاضى والمؤدى فى وقت واحد. كانوا يعلمون ذلك بالفطرة والغريزة. كانوا يعرفونه. أنت لا تحتاج إلى تلقينهم هذا الدرس. فهم قد يستسلمون إلى مشهد، وفى نهايته يلتفتون إلىّ بوجوه بريئة كما الأطفال ليروا مدى استحسانك، ليتأكدوا أنهم أدوا بشكل صحيح.

وهو ما طمأننى إلى آخر مدى، لأننى كنت أنتفض من مسئولية إخراج هؤلاء العباقرة. شاهدت هنرى فوندا، ظللت أحملق فيه يوما بعد يوم من تحت الكاميرا. أبدا لم أره يمثل لحظة خاطئة. لحظة خطأ، نعم.. هناك لحظة تستوجب تدخلى فى حالة ترجيحه الاختيار السيئ. لكننى لم أمسك به يؤدى لحظة خاطئة. حتى هذه اللحظة المظلمة يؤديها بمثالية. وسمعت نفسى أقول له: "ربما تكون هذه فكرة أفضل، يا هنرى، هناك احتمال لوجود اختيار أفضل." فيجربها هنرى وينفذها فى الحال.

كيف تصف كاثرين هيبورن؟ كاثرين هيبورن، كاثرين هيبورن، كاثرين هيبورن. كم عدد الناس الباقين على قيد الحياة الذين أنصفهم الحظ ووجهوها فى أعمال فنية، أو وجهوها وأخرجوا لها عملا نالت عنه جائزة الأكاديمية؟ إنها سيدة ليس لها مثيل. متحمسة، شغوفة، منفجرة الذكاء. هل تعرف، لو شاهدت هذا البرنامج، ستجدها تتصرف هكذا (وضع مارك ريدل إصبعه فى فمه). ستنزعج جدا أننى أغدقت عليها كل هذا التكريم، لكننى أعتز بكل لحظة عشتها معها. إنها راوية خرافية. هل هذه الكلمة صحيحة؟ إنها تحكى حكايات أفضل من أى إنسان آخر.

قبل ثلاثة أسابيع من التصوير كُسرت كتفها أثناء لعب التنس، فذهبت إلى المستشفى وأجرت جراحة. رقدت هناك وهى ملتفة بكل أنواع الضمادات وسألتها: "هل تستطيعين تمثيل الفيلم؟" فقالت: "لا تكن سخيفا!" لا يوجد شىء يجرؤ على منعها من تمثيل الفيلم. حتى هذا اليوم مازالت كاثرين غاضبة منى بسبب مشهد واحد اضطررت للتنازل عنه. هناك مشهد فى بداية الفيلم حيث تقف هى وهنرى فوندا أمام مستوقد وهما يتحدثان عن زورق طويل خفيف. تنطلق هى وتنتقى الزورق بنفسها، بشرط أن يزن مائة رطل، ترفعه فوق رأسها، وتنزل حتى تصل إلى المرفأ، وتضعه فى الماء. بعد انتهاء التصوير واجتماع المشاهد المصورة معا، أدركت أنه من الأفضل اقتطاع المشهد من أول المستوقد حتى اجتماعهما فى الزورق، مما استدعى حذف مشهد إمساكها بالزورق. لم تسامحنى كاثرين أبدا. لقد غضبت لأننى لم أعرض مشهدها، وهى تحمل هذا الزورق الثقيل.

إنها تطلب درجات أعلى من الانتباه والكياسة طوال الوقت بشكل ما. يجب أن تناديها دائما وتقول "كيت"؛ حتى لا تتعرض إلى الهجوم. عندها ميول أن تعيش أكبر من الحياة. الأداء يحتاج إلى احتواء، وأنا عثرت على طريقة مناسبة لاحتوائها عندما طلبت منها أن تهمس. كنت أقول لها: "سنرى لو كنتِ تستطيعين همس تلك الكلمات"، ثم بدأت تتفهم طبيعة هذه الحميمية التي تصورت أنها مطلوبة في هذا الفيلم. لكنها لم تخذلنى أبدا فى أى لحظة.

دائما ترتدى كاثرين ملابس ذات ياقة مرتفعة. كل إنسان يقول إنها كانت مضطرة لهذا الموديل بسبب عنقها. كان هناك مشهد فى كشك الحديقة وهى تجلس وحدها، ويقبل عليها هنرى ويطبع قبلة على عنقها. وفكرت مع نفسى.. "هذه هى فرصتى." وقلت لها: "كيت، ما هذا الشيء الذى ترتدينه وله ياقة عالية؟ هل أستطيع رؤية عنقك؟ وحسبت أننى أصبت الهدف. وراحت هى تكشف لى عن عنقها، عنقها المتألق الجميل، فهذه الملابس مجرد عادة، أسلوب رسمته لنفسها بهذه الياقة المرتفعة. لم تكن تخفى أى شيء. أخبرتها أننى أريد توجيه شكل العلاقة بينها وبين هنرى لتكون علاقة جنسية. أريد خلق الإحساس بمدى حميميتهما أثناء الليل، وأنهما يعيشان معا حياة كاملة. تلقت كاثرين صدمة من جرأتى على طلبى هذا منها، لكنها أحبت الاقتراح، والمؤكد أنها عنصر أساسى فى بناء العلاقة. أعتقد أن خصوصية هذه العلاقة كانت رائعة فى هذا الفيلم.

حكت لى كيت أثناء البروفات قصة وراء قصة عن سبنسر تريسى. إنها تحب حكى القصص عنه. إنها تعبد سبنسر. (أقول "سبنسر" هكذا بدون تكليف كما لو أننى أعرفه، لكننى فى الحقيقة لا أعرفه. لابد أن يكون مستر تريسى أكثر جمالا ورشاقة). انهمرت الحكايات المدهشة منها بلا توقف، لكننى أحسست أن هنرى بدأ يستشعر أنه خارج نطاق الاهتمام، فتوجهت إليها وطلبت منها التعامل مع هذا الموقف. طلبت منها التصرف لينضم هنرى إلينا؛ لأنه يلعب الآن دور زوجها فى الفيلم. ثبتت نظرها علىَّ والتقطت مرادى على الفور. فى أول يوم تصوير أحضرت قبعة سبنسر وأعطتها إلى

هنرى وقالت له: "أنت زوجى. إليك قبعة سبنسر، هل ترتديها؟" وجرت دموع هنرى على خديه رغما عنه على مدى خمس دقائق. ويقينى أن هذه القبعة لعبت دورها تماما فى نقل معنى علاقتها.

قدمت كيت دعما مخلصا لتجسيد واقعية الفيلم، وبذلت چين جهدا فى إصلاح علاقتها مع والدها كما انعكست صورتها فى السيناريو. لكن القصة تكررت فى الحياة أيضا. الواقع أن چين فوندا أحضرت الصحبة إلى هنرى فوندا. واستخدمتها كأداة لترميم علاقتهما خلال فصل الصيف. من هنا كان أمرا مثيرا أن تصبح جزءا من كل هذا، وتساعد على قيادة الدفة لتصل إلى بر الأمان. شعرت أننى قدمت عملا طيبا؛ لأن مع انتهاء الفيلم تم الإعلان عن حل كل المشاكل، وأغلقت أبوابها بالضبة والمفتاح.

من الأمانة أن أخبرك بتعودى على التوسل من أجل الانتهاء من معظم أفلامى. إن الأفلام التى تحلق نحو هذا المستوى من الرقى، لا تعد دائما أفلاما سهلة من ناحية العثور على التمويل. هناك جانب تجارى يتدخل فى حسم هذه المسألة. لقد توسلت حتى أنجز هذا الفيلم، حتى بعدما تعاقد هنرى فوندا وكاثرين هيبورن وچين فوندا على الاشتراك فيه. فكل هؤلاء عملوا مقابل أجر زهيد للغاية. لكننى اضطررت إلى الاستجداء حتى أصل بالفيلم إلى خط النهاية.

أكره صورتى لو بدت متغطرسة، كثيرا ما ألصق بى هذا الاتهام، ومع ذلك لقد أدركت من أول كلمة، أن بين يدى فيلما يتخطى كل الحدود. عندما خضنا مناقشة حول أجرى فى الفيلم، عندما كنت أتفاوض لأصل إلى اتفاق، عرضت عليهم الامتناع عن أى أجر مقابل الحصول على مبلغ معين من المال على كل ترشيح يناله هذا الفيلم إلى جائزة الأكاديمية. ومن حسن الحظ أن هذا المنطق أقنعهم بمدى إيمانى بالفيلم. فدفعوا لى أجرى الذى طلبته؛ لأنهم وافقوا على اقتراحى الذى تقدمت به، وهو ما كلفهم عشرة أضعاف الأجر؛ لأن الفيلم رشح إلى عشر جوائز من الأكاديمية.

رأيـه فى الجـوائز

أصبحت جوائز الأكاديمية كما النقطة الفارغة. فأنت تذهب إلى جوائز الأكاديمية وأنت في حالة انغلاق عاطفي. تسمع من حولك بصعوبة، ليس بسبب ارتفاع الصوت، وإنما لأن مشاعرك يصيبها الصمم. لابد أن أعلنك أننى لست مشجعا كبيرا للجوائز. فهى لن تضيف لى شيئا فى مشوارى الفنى. فأنا أعمل فى مهنة الاعتراف بالتقدير الذاتى لأقصى درجة. فى كل ليلة تدير فيها برنامجا تليفزيونيا عن الجوائز، يعلنون عن اهتمامهم بنا، وهو ما يلاقى الترحيب الكامل من داخلى. لا يجب أن يكون هناك فائزون. فاختيار أحدهم مقابل الآخر عبث. إنه يشبه مباراة شعبية ولا علاقة له بحقيقة عدم تقدير بعض العروض والأفلام العظيمة لأى سبب من الأسباب. لهذا لست من هواة عروض الجوائز. على الجانب الآخر تجدنى أفتقد الجوائز، فأنا مدمنها، وقد ارتعشت من داخلى عندما تلقيت ترشيحا. تيقظت كل حواسى بسبب ترشيحى لجائز الأكاديمية، وبسبب ترشيح فيلمى إلى عشر جوائز من الأكاديمية. علما بأن هذا أمر نادر الحدوث. كانت الترشيحات شرفا عظيما ومساء مثيرا. لكن لو كان الأمر بيدى، لألغيت عروض الجوائز كلها عن آخرها.

"جاءنى فيلم "النهر" فى وقت كنت مازلت حديثا جدا فى مهنتى. أظن أنه فيلمى الأمريكى الأول، فداخلنى الرعب الشديد، بينما كان مارك غاية فى الكرم معى، وأعتقد أنه شعر بارتباكى، وقد أراد أن يزيح أى عبء عن كاهل ممثليه ليتخففوا من أحمالهم. الحقيقة أننى سمعته فى يوم من الأيام يقول عبارة ما. فقد صورنا مشهدا وتصورت أنه قوى بما يكفى، لكن المصور قال: "أووه، يا صديقى، الكادر عندى مهتز". فقال مارك لا يهم حتى لو كان الكادر غاية فى السوء، طالما أن محتواه سار على ما يرام. فلو منحوه حرية الاختيار، سيجمع بين قوة الكادر والمحتوى فى وقت واحد، لكن بفضل عمله كممثل أعتقد أنه فهم أننا لا نحتاج إلى إعادة التصوير. كانت لحظة عظيمة".

مل جيبسون - ممثل

النهر (١٩٨٤)

مل جيبسون، سيسى سبيسيك، شين بيلى، بيكى چو لينش، سكوت جلين، دون هود، بيلى جرين بوش، چيمس تولكان، بوب دبليو. دوجلاس، أندى ستال، ليزا سلوان، لارى دى. فيريل، سوزى تومى، كيلى تومى، فرانك تايلور.

إخراج فيلم النهر تجربة استثنائية فى مشوارى؛ لأن أصولى تعود إلى برونكس. هذا هو أحد أسباب انجذابى للتصدى لفيلم النهر. يتناول الفيلم مساحات من الحياة التى لا أتآلف معها، مما يستوجب إجراء الكثير من الأبحاث. إنه إحدى مغامرات احتراف مهنة الإخراج. أنت لا تعرف أى منطقة ستقدم على مناقشتها، وهو ما يشبه الكورس المتواصل من التربية. فجأة تجد نفسك تقتحم منطقة الروك آند رول فى الستينيات، ثم تنتقل إلى بحيرة فى نيو هامبشاير، أو تخرج فيلما عن المزارعين أو رعاة البقر. الحياة مثيرة للغاية. الفن مشوق لأقصى درجة. يحافظ الفضول على أنفاسك لتحيا، وعلى عمرك لتظل شبابا.

لهذا يعتبر فيلم النهر تحديا. إنه تحد لأننى اضطررت لتعريض نفسى لحياة لست متأقلما معها. إن خلق عملية الفيضان أمر شاق للغاية. يدور فيلم النهر لمن لم يشاهده من قبل عن فيضان يغرق أراضى المزارع. كان دورنا خلق كل نقطة مياه فى ذلك الفيلم. لابد أن نعثر على النهر المناسب، الذى يمكننا التحكم فيه بمساعدة فيالق الجيش من المهندسين، لبناء سد بأبواب تتعلق بالمياه، كى نستطيع رفع منسوب النهر. تعلمت تبجيل الأرض وتشربت خبرة مزارعى الوطن، وصعوبة حياة هؤلاء البشر المسئولين عن الزراعة فى بلادنا.

رفضت وجود مل جيبسون فى هذا الفيلم. تصورت أن اختيار هذا الممثل الأسترالى حسب اعتقادى قرار عبثى. واكتشفت فيما بعد أنه عاش فى شمال نيويورك وانتقل إلى أستراليا. لكنه أصر على مقابلتى. من أكثر الأشياء التى تدفعنى لتقدير الناس جدا، الحماس والالتزام والعزم والتصميم، ودعنى أخبرك فيما بعد عن عزم وتصميم شارون ستون.

أما مل جيبسون فقد برهن على قوة إرادته. لقد زارني في بيتي وقال إنه يريد لعب هذا الدور. تحدثت معه بأدب وقلت له: "اصغ إليَّ، أعتقد أنها فكرة ممتعة، إلا أنني لا أعتقد أنه يناسبك بالفعل." فأخبرني أنه أمريكي. الحقيقة أنني لم أصدقه. لقد كان في طريقه إلى إنجلترا لتمثيل فيلم ثورة على السفينة بونتي، وأضاف: "اوعدني أنك لن تكوِّن فريق ممثلين، حتى تمنحني الفرصة للقراءة أمامك." فقلت له: "أكيد".

ذهب إلى إنجلترا وصور فيلمه لمدة حوالي عشرة أسابيع أو اثني عشر أسبوعا، ثم شد رحاله إلى تاهيتي، ثم عاد عبر لوس أنجلوس ليصل إلى هنا. واتصل بي وقال إنه سيأتي، وحضر إلى بيتي لقراءة السيناريو. واكتشفت وقتها أنه اجتهد في قراءة السيناريو مع مدرب لهجات، وأنه سيسمعني لهجة مواطني تينيسي. فقلت: "هل اجتهدت في التدريب على اللهجة؟" فأجاب نعم. وحتى لا يقرأ كلمات سطور السيناريو، قلت له: "خذ، هذه مجلة تايم. اقرأ لي مقالا من المجلة." وبدأ المقال وواصل القراءة أمامي. وكانت مفاجأة رهيبة! مفاجأة تحوله إلى مزارع من تينيسي أطارت لي عقلي. فأبلغته على الفور أنه ممثل هذا الدور. أنا أحترم هذا النوع من السعي والعزم والتصميم، وحب مهنة التمثيل الذي يدفع رجلا لتجسيد شخصية. إنه الحماس، إنه التعلق بالعمل الذي يصنع الفارق. عندما يكون الممثل في حاجة لأن يلعب دورا، فهذا معناه أنك قطعت نصف الطريق بنجاح.

أخبرت سيسي سبيسيك أنها في نظري معشوقتي في الزراعة. لقد وقعت في غرامها أثناء إخراج الفيلم. سيسي واحدة من أروع السيدات، لديها سيرة فنية بديعة، وأتمنى أن تستكمل طريقها بالحرارة نفسها، التي تحمل روائح الزمن الماضي. تحمل سيسي بداخلها دفئا وعمقا وصلابة، إنها أم، تحتضن بداخلها طعم الأرض والفطرة الأمريكية المنزرعة داخلها. لقد ساندني الحظ في حياتي. كنت ومازلت أعمل مع أفضل الممثلات، وتحتل سيسي سبيسيك قمة القائمة.

كان عندها مشهد وهي تصلح جرارا. نزلت هي تحت الجرار لتصلحه، وطبقا للسيناريو تنحشر ذراعها بين ترس وسلسلة، حتى ينغرس داخل ذراعها بعمق، لتقع في الفخ داخل حقل خال، ولا أحد يظهر حولها على مدى عدة أميال. يتجلى هنا

خطر النزيف حتى الموت. مشهد مرعب بمعنى الكلمة. وهناك يقف ثور بجوارها، وفكرت هي في تحريضه على مهاجمة الجرار لتخلص نفسها. هذه هي تفاصيل المشهد المكتوب في السيناريو.

عثرنا على ثور كسول ليؤدي اللقطات السهلة. وعندما آن أوان احتياجنا لثور يغزو الجرار، كان لابد من الاستعانة بثور مفترس. مفترس جدا حتى يسوى الجرار بالأرض هو ومساميره الثقيلة، أو أن ينتزع الثور الجرار وينطحه لمسافة عشرين قدما. جهزنا فتاة بديلة لتستلقي تحت الجرار. حفرنا حفرة صغيرة تحت الجرار تستوعب الكاميرا وفريق العمل الفني وأنا. أدت الفتاة هذه اللقطات المرعبة المخيفة، بينما تفرغت سيسي لإلقاء فردة حذاء على الثور. الثور الآن يصدر أصواتا مزعجة. تلقى عليه سيسي فردة حذاء أخرى، ثم أحضرنا الثور الآخر الذي قتل آخرين من قبل. إنه مشهد متوحش تماما.

تستقر الفتاة البديلة في مكانها، ويتولون هم نغز الثور ليهز جسده الذي يزن مائتين وخمسين رطلا تقريبا، يبدو لي أن هذا الثور يزن حوالي عشرين ألف رطل. كنت أبتعد عنه بمسافة ست بوصات، عندما اندفع يهاجم الجرار المثبت بمسامير، وسواء كانت مسامير أو غير مسامير، فلابد أنها ستطير مع الجرار. رأيت هذا الثور كأنه كائن فضائي طبقا لخبراتي كعازف جاز قادم من برونكس. نشب الثور أسنانه في الجرار المعدني مما أصاب الجميع بصدمة. سار تتابع المشاهد في تقديري بشكل جيد. يرجع الفضل في نجاحه إلى سيسي بنسبة تسعين بالمائة، باستثناء هذه اللحظات الأخيرة عند مهاجمة الثور للجرار. أين ستقابل تلك التجربة في الحياة؟

إحباط على طول الطريق

أمضيت خمس سنوات في إعداد فيلم يسمى "هراء"، والمفترض أن تقدمه مسز سترايسند. لقد استمتعت هي كما استمتعت أنا بقوة العلاقات الصحية. إنها عبقرية. لكنها تحب التحكم في كل شيء، ويجب أن أعترف لك أنني لم أستعذب ذلك الموقف.

أشعر أن هناك دائما غرفة واحدة لقائد واحد فى الفيلم، وأشعر أن هذا القائد يجب أن يكون أنا. ومن منطلق احترامي لنفسي، ولأننى أتصور أنها واحدة من أقوى المواهب الخرافية التى أفرزتها صناعتنا، انسحبت من ذلك المشروع. بعد خمس سنوات شعرت بحالة يأس مهلكة، لأننى اجتهدت فى السيناريو. كم تسبب هذا الموقف فى إيذائى شخصيا وعاطفيا. شعرت أن شاحنة صدمتنى. أحسست أن شيئا كان ملكى، طورته بيدى من نقطة الصفر ليتحول من عرض مسرحى إلى سيناريو سينمائى عبر خمس مسودات، وإذا بشخص آخر يأخذه ويخرجه بدلا منى. وانتهى الحال بالفيلم ليصل إلى مارتى ريت، أحد أقرب أصدقائى القدامى ليخرجه مع باربرا. لقد جرحت مشاعرى.

ثم أنفقت وقتا طويلا فى تجهيز فيلم مع مارشال بريكمان مأخوذ من رواية بعنوان "خمسين". أعددنا صياغة لسيناريو مع ريتشارد دريفوس بعد عدة سنوات. ودارت عجلة الحياة حتى وصلنا معا قبل موعد تصوير الفيلم بيومين، ولبعض الأسباب التى لا أحب الخوض فيها، وهى بالتحديد أسباب شخصية معقـدة تتعلق بالعمل، خرجت طلقة نارية واغتالت الفيلم. هناك ثمرة واحدة استخلصتها من هذه التجربة العظيمة، وهى علاقتى بمارشال بريكمان، الذى أعتبره واحدا من أمتع وأذكى الشخصيات فى صناعة السينما. فقد توالــت الأفــلام التى كتبها لى. نشأت هــذه العــلاقة أثناء تحضير فيلم خمسين.

جرت وقائع هاتين التجربتين وراء بعضهما البعض. لقد أعددت فيلمين حتى وصلت بهما إلى لحظة التصوير، ثم تحدث أسباب تمنع ظهورهما. أحدهما يرجع لعلاقتى مع مسز سترايسند، والثانى يرجع لأسباب مهنية، لأن شركة تراى - ستار استشعرت أن فيلم دريفوس لابد أن يُلغى. لقد خيبت التجربتان أملى بشدة. لكن مهما كانت الإحباطات التى هبت علىَّ منهما، فقد توازنت الأمور بميلاد علاقتى مع مارشال بريكمان، الذى كتب لى الفيلمين التاليين.

من أجل الأولاد (١٩٩١)

بيت ميدلر، چيمس كان، چـورچ سيجال، باتريك أونيـل، كريستوفر ريـدل، آري جروس، نورمان فيل، روزماري ميرفي، باد يوركن، دوري برينر، چاك شيلدون، ميليسا مانشستر، كارين مارتن، شانون ويلكوكس، مايكل جرين.

قامت بيت ميدلر بتطوير فكرة قادمة من مشاركة ثنائي في عرض. أقامت القصة جسرا زمنيا امتد سنوات عديدة للتعايش داخل علاقتهما. إن العمل مرة أخرى مع بيت إثارة ما بعدها إثارة. انتهزت الفرصة على الفور لصنع بورتريه عن أمريكا في فترة تغطي خمسين عاما، وكيف غير البلد مواقفه تجاه الحروب. بعد كل هذا نقول إن العمل يناقش الحرب العالمية الثانية، والصراع الكوري، وحرب ڤيتنام. بالتالي لديك فرصة لتختبر تغير الأمور فعليا أثناء حقبة الخمسين عاما. ربما تذكر أن الفيلم بدأ بالممثلة بيت وهي سيدة عجوز يتم إغراؤها لتقبل الدعوة على حفل عشاء، مقام على شرف جائزة نالها شريكها السابق الذي أبعدوها عنه، والذي جسد شخصيته چيمي كان. لم تكن لديها رغبة في تلبية دعوة العشاء، بينما الرجل الذي جاء لاصطحابها استفزها للحديث عن حياتها. كل ذكرياتها التي أطلت عليها هي أحداث الفيلم المعروض على الشاشة.

هذا الفيلم يشعرني بفخر كبير. تصورت أن هذا الفيلم واجهه سوء حظ بسبب تواضع خطة تسويقه. لقد أقاموا الدعاية له بوصفه فيلم بيت ميدلر الموسيقي الكوميدي، وهو لم يكن كذلك. إنه فيلم جاد. لكن المسئولين هناك شعروا أن مكمن انتصار هذا الفيلم وتفوقه في منطقة الخليج، هو إظهار مدى الوطنية لتقديم فيلم يحمل نوايا طيبة لفضح عبث الحرب، التي ما كان يجب أن تدار بهذا الشكل، لقد سوقوا الفيلم الخطأ. كانوا يخافون من رفض الوطنية الأمريكية لفيلم يطرح قضية ضد الحرب. لهذا صمموا دعاية الفيلم على أساس التخلي عن هيبة وجدية صميم القضية. أعتقد أن أي مرة تكذب فيها على المشاهدين بشأن محتوى الفيلم، ستضع نفسك على حافة خطر تناقص الجمهور أقل من المعدل الذي تستطيع جذبه بالفعل.

لقد أثارني هذا الفيلم. كل الجمهور الذى شاهد الفيلم أحبه. أخيرا ستعرض النسخة الكاملة من الفيلم على شبكة التليفزيون بدون حذف. لقد رفضت السماح لهم بالحذف منه، وحالفني الحظ لوجود فقرة في العقد تؤكد عدم قدرتهم على الحذف من الفيلم ليعرض على شاشة التليفزيون؛ لهذا ستراه كما هو، محملا بالمفردات المتاحة لبعض كلمات اللعنات التي لا تسمح بها الشبكات. لكن الأهم أنك ستراه بنسخته الأصلية، وأنا سعيد لأنه سيعرض على عدد أكبر من الناس في ليلة واحدة بما يفوق عدد مشاهديه في دور العرض.

أما عن چيمي كان فتربطني به علاقة خاصة. في تقديري أن چيمي واحد من أعظم ممثلي أمريكا. لقد عاش حياة هائجة، وهو الآن يعاود الظهور على الشاشة، ويستحق حب واحترام أي إنسان يُقدر التمثيل العظيم، لأنه ممثل عظيم بكل تأكيد.

تتمثل قمة مجد الفيلم ومتعته في حقيقة أن ابني الحقيقي كريستوفر ريدل، لعب دور الابن البالغ لبيت ميدلر في مشاهد ڤيتنام. جاء العمل مع ابني فرصة رائعة، وقد أدى دوره بشكل لا يصدقه عقل، حتى إنني أذرف الدمع كلما فكرت فيه. هناك مشهد في ڤيتنام يقتل فيه ويلقى حتفه، وقد صورت هذا المشهد وهزني من رأسي حتى أطراف أصابعي أثناء تنفيذه. لا توجد أي سعادة في رؤية مشهد إعدام الابن، حتى لو كان في سياق فيلم. وسعدت أكثر لأن ابنتي راقصة جيدة جدا، وقد لعبت دور واحدة من راقصات تليفزيون الخمسينيات. أتاحت لي الظروف لم شمل أكبر قدر من عائلتي في الفيلم. كما ظهر ابني الصغير ألكسندر ذو الثماني سنوات في الفيلم. ولعبت زوجتي دور زوجة چورچ سيجال في الفيلم. إن مبدأ التحيز للأقارب لم يكن له أي وجود بالمرة.

نقطة التقاطع (١٩٩٤)

ريتشارد جير، شارون ستون، لوليتا داڤيدوڤيتش، مارتن لانداو، ديفيد سيلبي، چيني موريسون، رون وايت، ماثيو ووكر، سكوت بيليس، باتريشا هاراس، كيجان ماكنتوش، آلان سي. بيترسون، ساندرا بي. جرانت، روبن ستيڤان، ديڤيد هورتوبايز.

عملت شيرى لانسنج منتجة فى باراماونت قبل أن تصبح أهم شخص هناك. أرسلت لى سيناريو أصليا كتبه ديڤيد رايفيلد، وقد زادت قيمة الأوراق بالعمل المتواصل مع مارشال بريكمان، لأن رايفيلد لم يكن لديه وقت لإعادة كتابة السيناريو. أحببت فكرة إخراج فيلم نقطة التقاطع، لأنها تناقش مشكلات طالما شعرت أنها متكررة فى أى زيجة. رأيتها قصة شخصية للغاية. تولدت الدراما من تفاعل شخصيات حقيقية مثيرة، بعكس مواضيع مطاردات سيارات أو سرقات بنوك أو أى قضايا ميلودرامية. إنها قصة ناضجة عن عذاب رجل يهجر زوجة وطفلا صغيرا، وينتقل إلى حياة أخرى مع سيدة أخرى.

يبدأ الفيلم بحادث سيارة. تبدأ السيارة فى الخروج عن نطاق السيطرة، بالتالى تتوغل أنت داخل القصة لرؤية عدة أيام قبل وقوع الحادث، مما يقودك بعد ذلك إلى الحادث مرة أخرى وإلى نهاية الفيلم بالتبعية. فكرة كسر الشكل المخطط التقليدى والتحرك بانسيابية من مشهد إلى مشهد بأسلوب غير منظم، تعد مغامرة فى عالم الأفلام الأمريكية. لقد قدمت بنجاح مبهر فى الأصل السينمائى الفرنسى المأخوذ عنه الفيلم من قبل، لكننا هنا أمام اقتباس أمريكى. كان تدريبا مدهشا فى الإخراج لتقديم هذه المشاهد الانتقالية، لتحدى المتفرجين بتقديم شكل جديد، أسلوب جديد؛ لإجبارهم على التركيز بطريقة لم يعتادوا عليها.

اعتاد معظم مشاهدى التليفزيون على مشاهدة جزء من العمل لمدة خمس دقائق، ثم الذهاب لتناول مشروب أثناء الإعلان. أعتقد أنها من أسوأ النتائج الهدامة التى تمخضت من تلك البرامج التليفزيونية الضعيفة. أحيانا تعثر على أعمال تليفزيونية عظيمة، لكننى أتصور أن واحدة من أهم سلبيات التليفزيون هى جهده فى تقليل اثنين من أبرز المستويات المألوفة. فقد خدر المشاهدين وجعلهم غير مهيأين لأفلام المغامرات. على الجانب الآخر هناك حقيقة تؤكد احتشاد الناس على دور العرض فى هذه الأيام، لأنهم يرونها فرصة للبعد عن هذا الصندوق الصغير ومشاهدة أعمال لها ثقلها ومهمة.

أخجل من الاعتراف أننى أحب كل أفلامى مهما كانت. ومع ذلك أعلن أننى أحب فيلم نقطة التقاطع. لقد شاهدته فى الليلة السابقة. وتصورت وأنا أشاهده فى التليفزيون أننى سأكتفى بمشاهدة الدقائق الأولى منه. لكننى لم أستطع إيقاف نفسى. شاهدته من الألف إلى الياء. بدون نقطة خجل أعلن أننى شعرت بالراحة لما قدمت.

تم تصوير أغلب أركان حادث السيارة بالسرعة البطيئة، وقد تم اختبارها حسب عداد الزمن. فالسيارة تسرع إلى الأمام، بينما يعترض طريقها أتوبيس فولكسفاجين. يزيد ريتشارد جير، الذى يقود السيارة من سرعته وهو متهلل، لأنه التزم بعهد أو اتخذ قرارا سننتظره طوال الفيلم. عندما يحاول تفادى الأتوبيس، يتأرجح ويلف ويدور حول نفسه فى ظل مرور شاحنة. مما يضطره إلى التأرجح والدوران حول نفسه فى الاتجاه المعاكس، ليلف فى دوامة ويصطدم بالأتوبيس، ثم يدور ويصطدم بشاحنة وسيارة أخرى، ويظل يدور ويدور ويدور. حادث جروتسك مرعب، وقد خططنا له شهورا وشهورا، لأنك من الضرورى أن تخطط لمشهد كهذا. كل تفصيلة من تفصيلات الحادث تم تصنيعها بدقة، وتمكنا من ابتكار معدات تساعدنا على ذلك، وإلا لن تنجح فى مهمتك.

على سبيل المثال صنعنا سيارة على شاسيهات سيارة أخرى يقودها دوبلير. لقد وضعوا فوق الشاسيهات سيارة مرسيدس بنز وريتشارد بداخلها. أما السيارة فيقودها الدوبلير، وعندما تصعد السيارة إلى الأمام يتظاهر ريتشارد أنه يقود. وأنت لا ترى السيارة التى تقبع فى الجزء السفلى. لقد تمكنوا من وضع المرسيدس على القمة على شاسيهاتها؛ حتى ترى الأشجار وكل شىء يتحرك خلفها، أما فى الجزء السفلى فتستمر السيارة فى الاتجاه المرسوم تحت السيطرة التامة. وصورنا دوران وشقلبة السيارة مرات كثيرة عديدة.

ثم وضعنا ريتشارد فى تلك السيارة وهى مقلوبة على الجسر. كيف تفعل ذلك؟ كيف تصور شخصا مقلوبا ثلاثمائة وستين درجة فى سيارة، وترى وجهه عن قرب فى كادر كلوز - أب، بينما السيارة مقلوبة على رأسها؟ جهزنا سيارة أخرى لتلعب دور درع نتأت من الشاحنة، وقمنا بتعليق السيارة على هذه الدرع مثل التعليق على الخازوق. وعندما تمايلت الشاحنة، راحت المرسيدس تدور وهى تحت سيطرتنا. ثم صورنا المشاهد

بسرعة فائقة بينما يدور ريتشارد حول نفسه عدة مرات. إنها صورة تشبه ركوب ألعاب ديزني لاند، أو التزحلق فوق القضبان المنحدر فى مدن الملاهى. لقد جسدت المشاهد واقعية ذلك الحادث.

من البداية كات رغبتى أن تلعب شارون ستون دور لوليتا داڤيدوڤتش. إن شارون إنسانة رائعة. أتصور أنها لا تحظى بمكانتها التى تستحقها فى صناعة السينما. لقد قدمت أدوار بطولة مدهشة فى السنوات الأخيرة. لم يعطها الناس حقها كما يجب، بسبب الإنجاز الممتاز فى تجسيدها تلك الشخصية التى لعبتها فى فيلم "غريزة أساسية" اتجه الناس إلى الاتفاق أن شهوانيتها وإفراطها فى استعراض جسدها صنعا منها نجمة. لا تدع أى شخص يخدعك. إن شارون واحدة من أفضل الممثلات عندنا. لقد نجحت فى ذلك الفيلم بفضل تمثيلها وقابليتها على لعب ذلك الدور بالشكل المتألق الذى قدمته.

على أى حال فضلت شارون أن تلعب دور الزوجة فى فيلم نقطة التقاطع. قبل ذلك اتجه تفكيرى التقليدى لإسناد دور العاشقة إليها. لقد وقعت فى الفخ مثل الكثيرين، ووجدتنى أقولبها داخل الأدوار المثيرة. أما هى وبفضل حكمتها اللانهائية، فقد أصرت على رغبتها فى تجربة دور الزوجة. وكما ذكرت فى عدة حوارات صحافية، لقد تقمصت شارون الدور بصدق. قبضت على الدور ولم تدعه يفلت منها. لقد أحببت هذا الدور. فى هذا الوقت كانت تصور فيلم سليڤر، وجاءت هى وريتشارد جير وقرأنا مشاهدها كلها وكانت فرجة مثيرة. أمر مبهر! أدهشنى عمق موهبتها لأنها ممثلة متدربة جيدا. إن جمالها فائق حتى إنه يصعب عليك أن تنظر إليها ولا تقع فى غرامها. إن فرصة السماح لها بلعب دور راق من نوعية أدوار جريس كيلى، تزيد من صعوبة رفض طلبها حتى يصل إلى درجة المستحيل. أعتقد أن أداءها فى فيلم نقطة التقاطع كان مدهشا. لقد أحب ريتشارد العمل معها. ولوليتا أحبت العمل معها. كل إنسان أحب العمل معها. إنها كائن مذهل. أتمنى اقتناص فرصة للعمل معها مرة أخرى، لأن كل لحظة معها هى البهجة بعينها.

لابد أن يقرأ المخرجون

تقوم أصول مهنة الإخراج على القراءة. كل ما تفعله ما بين الأفلام أو أثناء الأفلام هو وضع نفسك فى مواجهة قضية. فأنا أجرى اختبارا واحدا لا يتغير على مادة الفيلم. عندما أقرأ السيناريو لابد أن يحركنى. فأنا أؤمن أن الفن لا يستحق ملحه ومراره، لو لم يخترقنى ويحركنى. لو اقشعر الشعر فوق خلفية عنقى، ووقف مشدوها أثناء قراءتى السيناريو، أدرك أن هناك شيئا ما فى الأوراق استقر عندى فى اللاوعى، وأننى الآن أملك مصدرا إبداعيا لانهائيا لإخراج فيلم. هنا أعرف أننى اقتحمت منطقة عميقة ذات مغزى فيما وراء السطح الظاهرى. عندما يكون رد الفعل داخليا إلى هذه الدرجة، ليقف شعر خلفية عنقك، وتتدفق الدموع على وجهك، فهذا لأنك تقرأ شيئا يحركك من الداخل. هذه هى اللحظة التى أتأكد فيها أن موهبتى لن تنضب لإخراج الفيلم، لأننى اعتقلت داخل ذلك المصدر اللانهائى من الموهبة، والتى أعنى بها منطقة لاوعيك. بمجرد احتجازك هناك، فأنت تسير على الدرب.

إلى أى مدى تغيرت الاستوديوهات؟

كيف تغيرت الاستوديوهات على مر السنوات؟ عادة ما يسارع الناس فى إعلان الهجوم على صناعة السينما هذه الأيام، بسبب العقلية المشجعة للأفلام مكتسحة النجاح التى أؤمن أنها أضرت صناعة السينما. لقد اختفت أمراض الإيرادات الضخمة فى عطلات نهاية الأسبوع منذ عشرة أو خمسة عشر عاما. فأنت تعرض افتتاح الفيلم فى ليلة الجمعة أمام افتتاح ثلاثة أو أربعة أفلام أخرى فى العطلة نفسها. وفى الثامنة مساء ومن خلال معجزات الكمبيوتر، ستعرف ماذا ستفعل فى عطلة نهاية الأسبوع. المسألة كلها مسألة دولارات وسنتات. وفيما ندر أن يهتم أحد بقضية الجودة.

هناك أفلام الآن تنجح نجاحا مدهشا تربح ملايين الدولارات، وهذه مسألة يصعب على الاستوديوهات مقاومتها. لكن النتيجة تدمير كفاءة المخرجين لصنع أفلام راقية ربما لا تجتذب الكثير من المتفرجين، لكن يجب أن يكون هناك غرفة للأفلام الراقية. فن السينما هو فن القرن العشرين. إنه الشكل الذى يحتاج أن يُعامل باحترام.

مازال المخرجون العظماء يخرجون أفلاما عظيمة، إلا أن إخراج الأفلام العظيمة إنجاز صعب للغاية؛ لأن الاستوديوهات تتمنى التنافس فى عالم الأفلام مكتسحة النجاح، التى تحصد أرباحا ما بين مائتى وثلاثمائة مليون دولار. لا يستطيع كل فيلم تحقيق هذه النتيجة. لهذا ظهرت خدمة محطات الإذاعة والتليفزيون العامة، التى تضم محطات متعددة فى الولايات المتحدة الأمريكية، لأن هناك وطنا لكل نوعيات الأفلام التى ربما لا تروق لقاعدة المتفرجين. لكننا لدينا مسئولية نتحملها ونرعاها، ونقودها، ونضاعف من تقدير الناس للفن. إنه وسيلة إنقاذ الإنسانية.

لو لم نملك فنا يتطلع إلى أعلى مستويات البشر سنهلك جميعا. فى الليلة التى شهدت توزيع جوائز جرامى، كانت هناك خطبة لرئيس أكاديمية التسجيلات بدعم من المنح القومية للفنون، هاجم فيها محاولة السياسى الأمريكى نوت جينجريش للتخلص من موارد تمويل الفنون. أثناء الخطبة استشهد بمقولة ونستون تشرشل، التى أطلقها أثناء الحرب العالمية الثانية، عندما طُلب منه إلغاء ميزانية الفنون، حيث توقف تشرشل لحظة ثم قال: "لا بحق الجحيم! لماذا نحارب إذا؟" هذه رسالة قوية ذات مغزى. هذه مهنة نبيلة. لا يمكن الاستهانة بأهميتها. لا ينبغى لنا إدارة ظهورنا لعالم الفن بأى حال. إنه وسيلة خلاصنا.

كلماته الأخيرة

كلماتى الأخيرة؟ ماذا يمكننى أن أقول؟ أريد أن أوجه حديثى إلى الشباب. أريد أن أخبرهم ألا يعوقهم أى رفض، بل لابد أن يؤمنوا بأنفسهم. لو آمنت بنفسك، وثابرت، ستقتنص فرصتك. وعليك أن تستعد لها. تدرب، تدرب، ثم تدرب حتى تجهز نفسك. إن الله يمنعك أن تأتيك هذه اللحظة وأنت غير مستعد لها. اذهب واستعد وادرس. الفن قضية متسعة ممتعة حتى النخاع. حافظ على حماسك. استمر فى فضولك. واجتهد فى عملك[١].

(١) ملحوظة: بعد الحوار أخرج ريدل فيلم "جريمة القرن" لصالح شبكة إتش بى أو. تدور القصة عن قضية اختطاف ابن الطيار تشارلز لندبرج. لعب بطولة الفيلم ستيفن ريا، إيزابيلا روسيللينى، جى. تى. والش، جاى أكوفون، آلين جارفيلد، ديفيد بايمر، جيرالد إس. أولوجلين، مايكل موريارتى، بارى بريموس، وبيرت ريمسن.

فيلموجرافيا المخرج

الثعلب (١٩٦٨).

اللصوص (١٩٦٩).

رعاة البقر (١٩٧٢).

حرية سندريلا (١٩٧٣).

هارى ووالتر يذهبان إلى نيويورك (١٩٧٦).

الزهرة (١٩٧٩).

فوق البِرْكة الذهبية (١٩٨١).

النهر (١٩٨٤).

من أجل الأولاد (١٩٩١).

نقطة التقاطع (١٩٩٤).

جريمة القرن (التليفزيون، ١٩٩٦).

جـــــوائز

جوائز الأكاديمية، الولايات المتحدة الأمريكية

فوق البِرْكة الذهبية، أفضل مخرج، (ترشيح)، ١٩٨٢.

جوائز الأكاديمية البريطانية

فوق البِرْكة الذهبية، أفضل إخراج، (ترشيح)، ١٩٨٣

جوائز إيمى

جريمة القرن، إنجاز فردى مرموق فى إخراج الحلقات القصيرة أو الحلقات الخاصة (ترشيح)، ١٩٩٧.

الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

فوق البِرْكة الذهبية، أفضل مخرج – فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٨٢.

الثعلب، أفضل مخرج سينمائى (ترشيح)، ١٩٦٨.

(١٢)

أفلام ديفيد زوكر وجيم أبراهامز وجيرى زوكر

نشأ ديفيد وجيرى زوكر وجيم أبراهامز فى شويروود، ويسكونسن، إحدى ضواحى مدينة ميلووكى. بعد التخرج استأجر ديفيد وجيرى وصديقهما جيم خلفية متجر كتب فى جامعة ماديسون، ويسكونسن وكونوا فرقتهم الكوميدية الخاصة، مسرح كنتاكى فرايد، لتقديم عرض متعدد الوسائل يضم ارتجالات حية على الهواء مع عرض شرائط فيديو واسكتشات مصورة. فى عام ١٩٧٢، انتقلوا إلى لوس أنجلوس وافتتحوا مقرا جديداً لفرقتهم، التى سرعان ما اجتذبت ثناء نقدياً وتوالت العروض. فى خلال خمس سنوات كانوا قد قدموا عروضهم أمام أكثر من مائة وخمسين ألف متفرج، وأصبحوا أشهر فرقة مسرحية ناجحة فى تاريخ لوس أنجلوس.

فى عام ١٩٧٧، قدم الثلاثى أو فريق "زد إيه زد" فيلمهم السينمائى الأول. وهو مأخوذ من عرضهم المسرحى، وسرعان ما أصبح عملهم الأول كنتاكى فرايد فيلم أنجح إنتاج مستقل. وتربع فيلمهم التالى الطائرة! على قمة مفاجآت الأفلام الساحقة لعام ١٩٨٠، وأنتج الثلاثى سلسلة متصلة من الأفلام الناجحة والعروض التليفزيونية، من بينها مسلسل "فرقة البوليس" الذى رشح إلى جائزة إيمى وفيلم "السر الأعظم" وفيلم "ناس بلا رحمة"، الذى التهم أعلى الإيرادات فى عام ١٩٨٦.

"أبدا لن أنسى الفترة التى قدمنا فيها فيلم "الطائرة!" وقد سأل صحافى الأولاد لماذا شدوا الرحال وتركوا ميلووكى ليستقروا فى بلدة تينسل لإخراج الأفلام.

كيف حدث ذلك؟ فأجابه ديفيد: "يجب أن تفهم أن صناعة الأفلام عام ١٩٧٢، في ميلووكي كانت ضعيفة جداً" . رأى سخيف. لكنها كلمات عظيمة"(١).

ليزلى نيلسن – ممثل

الحوار مع ديفيد زوكر

أغلب الظن أن الحس الكوميدى المتفرد الذى أملكه جاءنى من أبى رأسا. أما نزعة الشك فى كل ما يقدم على قنوات التليفزيون أو فى الأفلام السينمائية فقد ورثتها عن والدتى. أذكر أننى كنت أجلس فى وكرنا الصغير أشاهد التليفزيون مع عائلتى، بينما توجه والدتى حديثها إلى التليفزيون وتنقد ما تراه. هذه عينة من منبت السخرية المنزلية. فقد احترفت والدتى التمثيل وهى فى الخامسة من عمرها. الحقيقة أنها ظهرت فى بعض العروض فى قاعة كارنيجى فى نيويورك حيث نشأت.

يحمل والدى داخله خفة دم حادة وساخرة. كان دائم التقليد للبشر. فهو يميل بطبيعته لإلقاء النكات. كان الكل يلتف حول منضدة العشاء ليلا، ويتبارون فى اللعب بالقافية، وهى عادة عائلية مضحكة جدا.

كان چيرى وأنا بهلوانى الفصل. مازلت أذكر كلمات المدرسين الذين قالوا لچيرى ولى أيضا: "يا آل زوكر، فى يوم من الأيام سندفع أموالا لنراكما، أما الآن، فاخرسا نهائيا وافتحا الكتب".

أثناء دراستنا فى الكلية قدم چيرى وأنا بعض أفلام الطلبة سوبر ٨. استغرق زمن عرض أحد هذه الأفلام عشر دقائق وتميز بالمرح الشديد، حيث تتبع الفيلم چيرى

---

(١) ملحوظة: برغم أن الفصل يتضمن أعمال ديفيد زوكر وچيرى زوكر وچيم أبراهامز، فإننى أجريت الحوار مع ديفيد زوكر وچيم أبراهامز فى حلقتين مختلفتين. ظهرت حلقة ديفيد زوكر أولا، ثم تبعتها حلقة چيم أبراهامز.

وهو يجرى حول الحرم الجامعى لعله يجد مكانا ليتبول. عرضنا الفيلم فى حلقتنا الدراسية المكونة من عشرين طالبا، وضحك الجميع بعنف من كل قلبهم، حتى إن مساعد المدرس أراد أن يأخذ الفيلم ليشاهده البروفيسور ويعرف رأيه. أحب البروفيسور الفيلم جدا حتى سألنى لو كنت أمانع فى عرضه لكل الموجودين بقاعة المحاضرة التى تضم ثمانى مائة طالب. لم يسبق لى عرض هذه الأعمال علنا أمام الجمهور. خطرت هذه الفكرة على بال چيرى وعلى بالى أيضا عند عرض الفيلم أمام الجمهور، وقد أصبح الأمر حقيقة واقعة. مجرد رؤيتنا كل هؤلاء البشر يضحكون على فيلم من صنع أيدينا أمر عظيم للغاية. الحقيقة أننا لم نتذوق هذا الإحساس مرة أخرى، إلا عندما عرضنا فيلمنا كنتاكى فرايد فيلم عرضا خاصا فى عام ١٩٧٧.

اتفقنا على إدارة مسرح صغير أطلقنا عليه اسم "مسرح كنتاكى فرايد" فى لوس أنچلوس. فى عام ١٩٧١، استقر بنا المقام فى البداية لمدة سنة فى حرم جامعة ماديسون. وفى عام ١٩٧٢، نقلنا عزالنا على شاحنة، وقدناها معا - چيرى وچيم وأنا - ناحية الغرب. جهزنا المسرح بالكامل مثلما كان الحال فى ماديسون. كان مسرح ماديسون يضم سبعين مقعدا، وقد حصلنا على ضعف هذا العدد فى كاليفورنيا. واستمرت إدارتنا له حتى عام ١٩٧٥.

قبل كل هذا رحنا نجرب حظنا فى كتابة سيناريوهات الأفلام. أول سيناريو كتبناه حمل عنوان الطائرة!، لكننا لم نتمكن من بيعه. تعرفنا على المخرج چون لانديس، واقترح علينا تقديم فيلم مأخوذ من عروض كنتاكى فرايد التى نبدعها. فكتبنا فيلما استخدمنا فيه كل اسكتشات عرض مسرح كنتاكى فرايد. وقد استغرق زمن العرض ساعة ونصف.

انتهينا من كتابة السيناريو وحاولنا تدبير التمويل من جيبنا الخاص لتقديم نموذج من الفيلم يستغرق حوالى عشر دقائق. وقد أثبتت هذه العينة السينمائية لمجموعة دور عرض يونايتد آرتستس التى مولت الفيلم، أننا يمكننا التصدى لهذه المهمة.

حصلنا على خدمات بوب وايت ليكون منتجا، وكذلك چون لاندس ليكون مخرجا، واكتفينا بدور كتاب السيناريو والمنتجين فى وقت واحد. كانت أول مرة توجد فى موقع تصوير فيلم سينمائى. تعلمنا الكثير. تعلمنا أنك لو أردت لفيلمك النجاح فعلا، ليطرح رؤيتك أنت فعلا، عليك أن تخرجه بنفسك؛ لهذا صممنا على إخراج فيلمنا التالى الطائرة!

فى مرحلة الكلية كنت مغرما بأفلام الإخوة ماركس، ثلاث شخصيات ضاحكة، كما أحببت وودى آلان. أما أكثر ما أضحكنى فهو مشاهدة أفلام جادة، والتى أكتب وأبدع لها فيما بعد حوارا من عندى. أعتقد أن موهبتى نشأت من كل هذه المصادر. لقد آمنا بمفهوم إعادة خلق وطرح هذه الأفلام الجادة، من خلال ممثلين من نوعية روبرت ستاك وليزلى نيلسن، بعدها نتفنن فى تأليف الحوار بأنفسنا، وكأننا نختطف الأفلام الأصلية ونعيد دبلجتها.

توصلنا إلى فكرة فيلم الطائرة! وذلك فى بدايات السبعينيات أثناء عملنا فى مسرح كنتاكى فرايد. لقد اعتدنا ترك شريط الڤيديو دائرا للتسجيل طوال الليل؛ للحاق بالأفلام التى تذاع فى وقت متأخر؛ ولتسجيل الإعلانات التى يمكننا توظيفها فى عملية إعادة الدوبلاچ فيما بعد؛ لنصنع منها نسخا أخرى ساخرة بشكل ما. ثم نعرض الشريط فى الصباح لنرى حصيلة التسجيل طوال الليل.

"يمكننى أن أتحدث بصيغة الماضى على لسان روس هانتر؛ لأنه لم يعد يعيش بيننا الآن، وهو منتج فيلم "المطار" كما تعلم. لم يستطع هانتر التغلب على الصدمة التى سببها له فيلم "الطائرة!" أبدا. وكأن هانتر يتساءل ويقول: "ما هذا الذى فعلتموه بفيلمى؟!" وسيظل يردد بدهشة كلمات أشهر عبارة مضحكة فى فيلم "الطائرة!".. إنه رجل عجوز بلا ملابس! يا إلهى"!

روبرت ستاك – ممثل

الطـائـرة! (١٩٨٠)

روبرت هيز، چولى هاجرتى، لويد بريدجز، ليزلى نيلسن، بيتر جريڤز، روبرت ستاك، كريم عبد الجبار، لورنا باترسون، ستيفن ستاكر، چيم أبراهامز، فرانك أشمور، چوناثان بانكس، كريج بيرينسون، لى برايانت، باربرا بلنجسلى، مورين ماكجوڤرن.

فى ليلة ما سجلنا فيلما بعنوان ساعة الصفر. الفيلم إنتاج عام ١٩٥٧، بطولة دانا أندروز، ليندا دارنيل، وستيرلنج هايدن. إنه واحد من نوعية الأفلام التى تركز على موضوع (طائرة على خط معين تواجه أزمة). تذكر أن هذه النوعية هى ثمار مرحلة قرار شركة أفلام يونيڤرسال بإنتاج سلسلة أفلام المطار. وفكرنا أنها ستصبح فكرة عظيمة لو قدمنا فيلما كمحاكاة ساخرة لتلك الأفلام. وبدأنا الكتابة. كان الاسم الأصلى للفيلم العرض المتأخر، ويقوم على المحاكاة الساخرة لفيلم عن طائرة تقع فى ورطة وتتخلل الأحداث إعلانات تجارية. قرأ المسئولون السيناريو وقالوا: "فيلم جيد لكن هل ممكن اختصار الإعلانات قليلا؟" وظللنا نتخلص منها واحدا بعد الآخر حتى استبعدنا الإعلانات كلها. وكانت المحصلة النهائية ظهور فيلم محاكاة ساخرة طويل لأعمال المطار أطلقنا عليه اسم الطائرة!.

كى تقدم على هذه العملية لابد أن تمتلك نزعة التعلق بهذا النوع من الأفلام أصلا. وقد أحببنا بالفعل أفلام شركة يونيڤرسال عن المطار. تماما مثلما أحببنا سلسلة أفلام الشرطة هارى البغيض، وقد قدمنا محاكاة لكل أفلام عروض الشرطة مع الممثل ليزلى نيلسن. شاهدنا سلسلة أفلام المطار وفكرنا بيننا وبين أنفسنا أن "شارلتون هيستون ممثل مضحك جدا". تكمن الحيلة هنا فى الاستعانة بممثلين جادين مثل روبرت ستاك، ليزلى نيلسن، بيتر جريڤز، ولويد بريدجز. حتى هذا الوقت كان هناك ممثلون لم يلعبوا كوميديا من قبل. وتصورنا أنهم مرحون أكثر من كوميديانات هذا الوقت.

ليس من السهل الحصول على خدمات هؤلاء الرجال. يقف ستاك على رأس الممثلين المهمين عندنا؛ لأنه مسمار الحبكة كلها. شعرنا أننا فى حاجة إلى ممثل بقامته؛

ليرسو عنده الفيلم بأكمله ليسير فى اتجاه توليد الضحكات. رفض ستاك المشاركة فى الفيلم رفضا قاطعا؛ لأننا لم نخرج أفلاما من قبل. وقد أعددت نفسى من قبل لأعسكر أمام حديقة بيته، ودق خيمة هناك حتى يوافق.

أعتقد أن بيتر جريفز ولويد بريدچز وافقا بسبب أولادهما. لقد عرض لويد بريدچز السيناريو على أبنائه فقالوا له: "بابا، يجب أن تمثل هذا الفيلم." كانوا يعرفون أن الفيلم سيصبح مضحكا. بينما ليزلى هو الوحيد الذى لم يحتج لعرض السيناريو على أى شخص. لقد قرأ السيناريو وقال لوكيله كما عرفنا بعد ذلك: "لا يهمنى لو دفعت لهم أى مقابل. أريد أن أمثل فى هذا الفيلم".

أجرينا مقابلة مع بيتر جريفز. قال إنه قرأ السيناريو ووجده مرحا، لكن لماذا وقع الاختيار علىّ؟ وحاولنا أن نشرح لبيتر أنه هو نكتة الفيلم. وأخبرناه أنها كوميديا جديدة لا تعتمد على الكوميديانات، بل على النكات وجدية الشخصيات وعبث المواقف. وكلما زاد من جديته، كلما أصبحت الأمور أفضل. فقال إنه لم يلعب كوميديا من قبل ولا يعتاد هذه النوعية من الضحكات. فأخبرته أن هذا لا يهم. فكل ما يحتاجه هو الشعور بالراحة مع كل أدواره فى مهنته، والتى لعبها بجدية كاملة. بالتالى كل مهمته هى استكمال مشوار جديته، ثم يترك الكلمات تؤدى عملها.

شعر بيتر بقلق تجاه المشهد الذى يسأل فيه الصبى لو كان رأى رجلا ناضجا بدون ملابس. لم يبد ارتياحا لهذا الموقف. هناك خط فاصل رقيق بين المذاق الطيب والمذاق السيئ، لكن هذا لا يعنى أننى لم أطمح أبدا للوصول إلى المذاق الطيب. لهذا عندما جاء وقت تصوير المشهد، أخبرت بيتر أنه بدلا من توجيه هذه الكلمات إلى الصبى مباشرة، عليه أن ينظر إلى الأمام ويقولها. وسوف تحمل العبارة فى داخلها مقومات الضحك بشكل ما.

وأخبرنا بيتر أيضا، مثلما نفعل مع أى ممثل، أنه فى حالة اختفاء أسباب المرح من المشهد، سيتم استبعاده من الفيلم. أما لو كان مرحا وأضحك الناس فهذا يعنى الإبقاء عليه. وقد أجرينا بعض الاختبارات على الأفلام، حيث سمعنا بالفعل صوت

مصممة شفافة كبيرة من الجماهير. وهذا يعنى أن المشهد ليس مضحكا، مما يمثل إنذارا باجتيازنا حدود المذاق الطيب، بالتالى لن نضمه إلى الفيلم قدر المستطاع.

كان انضمام روبرت هيز لنا ضربة حظ. لعب روبرت بطولة سيت كوم على شاشة التليفزيون تحمل عنوان "آنجى"، لكننا لم نستخدم هذه المعلومة ضده. فقد قدم هذا العمل بدون إرشادات الإخراج على الإطلاق. وألقينا به فى المياه وسار معه الحال على ما يرام. حتى إنه ساعدنا فى تفجير بعض الضحكات التى لم ترد فى السيناريو من خلال ردود أفعاله. لعب روبرت دوره دون بذل أى محاولة للإضحاك، وهو الأسلوب نفسه الذى اتبعته چولى هاجرتى. فهى فنانة تعبر عن نفسها فقط، ولا تحاول أن تضيف إلى أدائها مشهيات أخرى.

أعتقد أن فيلم الطائرة! هو الأول من نوعه الذى يقدم كوميديا بدون كوميديانات. صادفتنا صعوبات فى بيع السيناريو إلى الاستوديوهات. نحن ندين بالكثير من الفضل لمايكل إيزنر وچيف كاتزنبرج وبارى ديلر؛ لأنهم شهدوا أنه على الأقل سيناريو جيد مرح ووضعوا ثقتهم بنا لإخراجه.

كيف يقوم الثلاثة بإخراج فيلم واحد؟

من الصعب علىَّ أن أتخيل كيف يرى الآخرون وجودهم معنا فى موقع التصوير. عندما اعتدنا فى الماضى إخراج الأفلام معا، كانت المسألة "بيزنس خالص". كما أننا استمتعنا ببعض المرح لبعض الوقت. يتركز جزء من هذه المهنة على قدرتك على الضحك أثناء العمل. عندما ترى المشهد أمامك فى المونيتور، يجب أن تمتلك القابلية على الضحك حتى فى إعادة المشهد للمرة الحادية عشرة؛ وذلك حتى تتخيل كيف يفكر المتفرجون وهم يشاهدون الفيلم. لكن أن نصل إلى مستوى تهور الإخوة ماركس، الحقيقة أنا لا أذكر أننا جنحنا إلى ذلك. مازال لديك مهمة تتحملها طالما أنك تحترف مهنة الإخراج، وهى أنك ستظل مسئولا عن ملايين الدولارات الخاصة بالإنتاج. يجب أن تنجز عملك. إنه عمل جاد، لكن جزءا من العمل هو أن تظل تضحك من حين لآخر.

عندما يجرون حوارا مع چيم وچيرى ومعى، ويسألنا الناس عن كيفية إخراج ثلاثة أشخاص لفيلم واحد، ننطلق كلنا فى الإجابة فى وقت واحد على الفور (يضحك). كل ما هنالك أننا نخطط جيدا قبل تنفيذ الفيلم بوقت كاف. وبمجرد بدء العمل نخصص چيرى للحديث مع الممثلين عما نريده منهم، وما بين تصوير المشاهد والإعادات نتداول نحن الثلاثة فى الخلف أمام المونيتور. ونقرر ماذا سنفعل لتصحيح المشهد التالى، لأن مهنة الإخراج تتعامل غالبا مع حل المشكلات. إنها تشبه فيلم الطاقم البارع عند اصطدام الطائرة. وعليك أن تجرب أولا الخطة الأولى، وبعدها تجرب الخطة الثانية البديلة، ثم الخطة الثالثة قبل الضغط على زر القذف.

استعنا فى فيلم الطائرة! بمشرفة على السيناريو حتى نضع النقاط على الحروف. ذات مرة جاء صديقى من نيويورك ليزورنا، لكننا أخبرناها أنه أهم شخص لدينا فى العمل، إنه لويس فريدمان، المسئول التنفيذى الكبير المهم في باراماونت. دخل لويس المزيف موقع التصوير من هنا، وبدأت هى تشير إلى كل شىء صغير من هنا، لتؤكد أنه لا يتناسب مع العمل وأشياء من هذا القبيل. هذا هو أطرف موقف عايشناه أثناء العمل. الحقيقة أننى لدىَّ المزيد من القصص، لكن من الصعب تذكرها الآن. لقد حاولنا توفير معطيات المرح لتظهر على الشاشة.

عندما أشاهد فيلم الطائرة!الآن، أرى بعينى الأخطاء كلها. وكأننى أشاهد كل التجارب التى أرسلوها إلى المريخ. أنت من داخلك تتمنى أن ينجح العمل بنسبة تسعين بالمائة. أتصور أننا قدمنا عملا طيبا، وهذا يرجع لعدم مشاهدة الناس مثل هذا الفيلم من قبل. حقق الفيلم نجاحا من هذا المنظور. أما الاختبار الحقيقى فهو مدى صمود الفيلم بعد مرور حوالى عشرين عاما. وفى خلال عامين سنرى لو كان الفيلم يستطيع الحفاظ على طاقته المرحة.

استراحة تليفزيونية

فعلنا كل شيء لننجز فيلم الطائرة!، وعندما حققنا غرضنا شعرنا كأننا هبطنا فوق القمر. لكن بعدما هبطنا فوق القمر، ماذا سنفعل هناك؟ لم يسعفنا تفكيرنا بأى جديد، فقدمنا مسلسلا تليفزيونيا بعنوان "فرقة البوليس" مع ليزلى نيلسن. لم نصل إلى حبكة قوية تصلح لفيلم سينمائى، فاقترح مايكل إيزنر توجيه هذه الحبكة لتقديم حلقات مسلسل تليفزيونى. هكذا ملأنا وقت فراغنا ما بين فيلم "الطائرة"! وفيلم "السر الأعظم".

السر الأعظم (١٩٨٤)

عمر الشريف، ڤال كيلمر، چيريمى كيمب، وارين كلارك، تريسترام چيلينيك، لوسى جوتيردچ، بيتر كوشنج، كريستوفر ڤيلييرز، بيلى چى. ميتشل، ميچور ويلى، جرتان كلاوبر، ريتشارد مايز، ڤيڤيان لورين، نانسى أبراهامز، أيان مكنيس.

دائما ما نستمتع بمشاهدة الأفلام القديمة، وبدأنا نركز على مشاهدة أفلام إلڤيس القديمة، وهى النوعية التى تصلح لأفلام المحاكاة الساخرة. وهناك أيضا أفلام الجاسوسية أثناء الحرب العالمية الثانية، وهؤلاء الجواسيس الذين يتسللون دائما إلى ما وراء الحارس الألمانى للتخلص منه؛ كى ينفذوا خلف خطوط العدو. قُدمت هذه الأفلام أثناء الحرب العالمية الثانية، واستهدفت عمل بروباجندا مع تحقيق التسلية معا. تعد هذه الأفلام من أكثر النوعيات غموضا. من هنا ولدت فكرة فيلم السر الأعظم. إن بطلها شخصية تتقمص أسلوب إلڤيس وتتسلل وراء خطوط الأعداء. إنها تجسيد للمقاومة الفرنسية فى ألمانيا الشرقية، وهو عمل سريالى تماما وكأنه فيلم للمخرج الأمريكى تيرى جليام.

انضم ڤال كيلمر إلى فريق الممثلين وراح يقرأ الدور، ورأينا أنه موهوب بما يكفى. أفضل من أى شخص آخر. سجل كيلمر شريط اختبار وهو يغنى أغنية لچيرى لى لويس.

كان شابا ويناسب دور نجم سينمائى، لكن هذا لم ينعكس إيجابيا على الفيلم بشكل كبير. آه لو كنا استعنا بالشاب توم كروز، من يدرى ماذا ستكون النتيجة؟

عندما تعيد الشريط تسمع النغمة السويدية فى أذنيك؛ لهذا فكرنا فى العودة بأحد مشاهد فيلم السر الأعظم لنجعله يبدو فى الزمن الماضى. أجرينا بروفات على مدى يوم كامل بالإضافة إلى يوم آخر للتصوير؛ لأن هذا المشهد لابد أن ننجزه من أول محاولة. بدا الممثلون وهم يتكلمون اللغة السويدية طوال الوقت، بينما دعمنا نحن الصورة بعبارات الترجمة. لم يكن هناك أى شىء جدير بالملاحظة فى هذا الفيلم باستثناء المشاهد الغريبة. مثل مشهد الجنرال الألمانى الذى يمشى تجاه التليفون الكبير فى مقدمة الكادر، بينما تترك المحطة قطارها يرحل فى الاتجاه المعاكس. الفيلم كله استعراض لمفاهيم عجيبة مرحة، لكنها لم تؤد بالضرورة إلى صنع فيلم فائق النجاح.

هناك مشهدان فى فيلم السر الأعظم يعتبران من أفضل المشاهد من وجهة نظرى. المشهد الأول هو اصطدام السيارة المصفحة بسيارة بينتو لتصدر أزيزا وتنفجر. هذا المشهد يحقق نسبة ضحكات عالية. وهناك مشهد رجل يغنى، لكن يتضح فيما بعد أن الحصان هو الذى يغنى. أغلب الظن أن الفيلم ملىء باللحظات المرحة أكثر من أى فيلم آخر قدمناه. لكن كما قلت لم يحقق الفيلم نجاحا كبيرا. آه، انتظر لحظة. يجب الاعتراف أن الاستوديو تصرف بشكل خاطئ تماما فى عرض الفيلم. إذن الخطأ خطأهم!

كيف وصلوا إلى تلك الأفلام الحمقاء

بدأنا بمشاهدة مشهد جاد من فيلم جاد، ثم فكرنا فى كيفية التعامل معه. بصفة عامة هناك فكرة وجود رجلين يتحدثان فى المقدمة، بينما يتصاعد الجنون فى الخلفية. أو فكرة خلق ديالوج مرح، مع الإبقاء على كل شىء يسير بجدية واضحة.

عندما تعاون الثلاثى چيرى وچيم وأنا فى إخراج أفلام الطائرة! والسر الأعظم وأناس بلا رحمة، اشتركنا معا فى كل شيء. لم يتخل أحد منا عن دوره فى الكتابة أو اختيار الممثلين أو مراجعة الملابس أو ما شابه. تعاونا فى كل شىء. عندما كتبنا فيلم الطائرة! انتهينا جميعا إلى استخلاص الأفكار والنكات بالتساوى، لكن چيم تولى مهمة إضافية فى طباعة نسخة الفيلم. كان ذلك فى وقت امتلاك الناس الآلات الكاتبة.

أناس بلا رحمة (١٩٨٦)

دانى ديڤيتو، بيت ميدلر، چادچ رينهولد، هيلين سلاتر، بل بولمان، أنيتا موريس، وليام چى. شيلنج، آرت إيڤانز، كلارنس فيلدر، چى. إى. فريمان، جارى ريلى، فيليس آبلجيت، چيانين بيسينانو، چى. بى. بامستيد، چون كاتلر.

لم يلق فيلم السر الأعظم نجاحا مع شباك التذاكر، رغم أنه عاد بأموال كثيرة على الاستوديو، بالتالى لم يمثل الفيلم كارثة ضخمة بالنسبة إليهم. لقد اعتبرناه كارثة ضخمة بالنسبة لنا نحن، لأننا تعودنا على تقديم فيلم تجارى ينجح نجاحا طاغيا مثل فيلم الطائرة!. فقررنا أن المتفرجين ربما لا يريدون أفلاما ساخرة بعد الآن. وأردنا تقديم عمل مختلف تماما.

أرسل إلينا چيف كاتزنبرج سيناريو فيلم أناس بلا رحمة. كتب السيناريو ديل لونر، وأدركنا أنه مضحك جدا، لكنه فى حاجة إلى بعض الجهد. جلسنا مع ديل وأعدنا كتابة الأوراق عدة مرات وأضفنا بعض الأشياء إلى الحبكة. وكأننا عدنا جميعا إلى أيام المدرسة ونحن نتعاون فى هذا الفيلم، وتعلمنا بعض الأشياء التى أهملناها فى فيلم السر الأعظم. مثل احتياج الفيلم إلى حبكة وشخصيات. واحتياجه إلى بداية ووسط ونهاية، تعلمنا أن الفيلم يتكون من ثلاثة فصول. لقد طعمنا فيلم أناس بلا رحمة بكل ذلك ونجح العمل.

أصبح من السهل إخراج فيلم أناس بلا رحمة، لأننا استقدمنا ممثلين يدركون ما هى الكوميديا. وكل ما عليك أن توجه الكاميرا ناحية بيت ميدلر ودانى ديڤيتو، وهما يتوليان خلق المرح؛ لأن هذا هو هدف وجودهما معنا. عندما أخرج چيرى فيلم شبح، أخبرنى بصفته أخى أن مهمته أسهل من مهمتنا معا؛ لأن معه سيناريو ويعمل مع ممثلين يتحاورون مع كلمات الديالوج الصريحة. إنها مهمة أسهل من إخراج أفلام كوميدية يعتمد فيها كل شىء على النكات السريعة المحسوبة بجزء من الثانية. هذا النوع من الأفلام شاق فى تنفيذه. يعد إخراج چيم أبراهامز فيلم "طلقات ساخنة" بهذا الأسلوب عملا بطوليا بالفعل. تمتلئ سلسلة أفلام طلقات ساخنة والسلاح العارى بالنكات فى كل لحظة.

تقول نرتجل ؟ مستحيل !

لا أسمح مطلقا بإضاعة الوقت فى الارتجال. فأنا أصر على نطق كل كلمة مكتوبة فى السيناريو. عندما أشترك مع أحدهم مثل بات بروفت فى كتابة الفيلم، نتناقش فى كل كلمة وكل جملة. نتحرى الدقة الشديدة فى كتابة سيناريوهات أفلام مثل الطائرة! والسر الأعظم وفيلم طلقات ساخنة لچيم. يجب أن يتسم التوقيت بالدقة الشديدة.

عندما دخل روبرت جوليت موقع تصوير فيلم السلاح العارى ٢/١ ٢، كنا قد أجرينا بروفات على الحوار. ألقيت نظرة على السيناريو ولم أجد أى كلمة من التى يقولها فى السيناريو المكتوب. سألت بوب لو كان معه النسخة الصحيحة. تصورت أنه ربما تسلم مسودة أخرى من السيناريو. فأخبرنى أنه يعيد صياغة الحوار. أنا على يقين أنه لاحظ تغير وجهى واكتساءه بألوان عديدة.

عدنا إلى السيارة وأخبرته أننا يجب أن نلتزم بكل كلمة مكتوبة وبدقة بالغة، حتى لو اضطر إلى قراءتها من لافتات تلقين أمامه. صدق أو لا تصدق، لقد ارتفع صوته بالاستغاثة. فبعض الممثلين لا يملكون ذاكرة لحفظ الحوار. براندو لا يملك هذه المقدرة. أهم شىء عندى قراءة الجمل بالكلمة والحرف. لا مجال عندنا لأى ارتجال على الإطلاق.

ربما يبتكر الممثل فكرة أتقبلها. لو اقترح إضافة سطر أو أى إضافة سنجربها. لكن يبقى للمتفرجين دائما الحكم النهائى. نحن نأخذ الأفلام ونقيم لها عروضا خاصة، ونستبقى كل ما ينجح فى إضحاك الناس.

أحب استقبال الاقتراحات من الممثلين. هناك مشهد فى فيلم أناس بلا رحمة مع القاضى رينهولد، ينقذ فيه حياة حشرة من الانتهاء. لقد أخذها إلى الخارج ليثبت عدم وجود أى نية للإيذاء. اقترح القاضى أن يعود إلى الخارج وأن يخطو فوق الحشرة بعد إنقاذ حياتها. وجهة نظره أنها فكرة مضحكة. فقلت له: "أيها القاضى، هذه الفكرة ليست مضحكة"، لكنه أراد أن يجربها على أى حال. وافقت على تجربتها على أساس أنها لو نجحت سنضمها إلى العمل. وتركناها كما هى فى عرض خاص للمتفرجين وأتت ثمارها بالفعل. وتفاعلت معها الضحكات المرتفعة. هذا دليل أن الممثلين يبتكرون أحيانًا أفكارا طيبة. ليس غالبا، أحيانا فقط.

بدأت العصور تتغير

بعد الانتهاء من فيلم أناس بلا رحمة، اجتمعنا كلنا على فض الشراكة وتقديم أعمال منفصلة كمخرجين. كان جيم هو أول من اتخذ هذه الخطوة. وأخرج فيلما مع بيت ميدلر وليلى توملين بعنوان "بيزنس كبير". كان هذا قبل إخراجه سلسلة أفلام طلقات ساخنة. كما قدمت أنا الجزء الأول من سلسلة أفلام السلاح العارى، بينما أخرج جيرى فيلما بعنوان "شبح". من وقتها ونحن نقدم أعمالا منفصلة. لكننا غالبا ما نقرأ سيناريوهات بعضنا، ونقدم المساعدة ونحضر حفلات افتتاح أفلامنا.

بداية سلسلة أفلام المسدس العارى فى عام ١٩٨٨

نبدأ بالجزء الأول من سلسلة أفلام السلاح العارى، حيث جلسنا معا وكتب كل منا ثلاثين صفحة. أقصد جيرى، جيم، بات بروفت وأنا. كانت هذه أغرب تجربة كتابة لنا؛ لأن كلا منا كتب المسودة الأولى وحده بعيدا عن الآخرين. حتى إننا لم نجلس فى حجرة واحدة. ونجح كل من الثلاثة الآخرين فى كتابة ثلاثين صفحة، أما أنا فكتبت

مسودة أخرى مع چيرى، ثم توليت كتابة المســودات الست التالية مع نفسى، غالبـا قبل اتخـاذ الخطوات التنفيـذية فى الإنتـاج. وقــد وجــد چيرى وچيــم فى مـوقع التصوير كثيرا.

المؤكد أن اختيار ليزلى نيلسن لدور البطولة قرار طبيعى؛ لأنه هو الذى لعب بطولة حلقاتنا التليفزيونية فرقة البوليس. اقترحت مسئولة الكاستنج أو اختيار الممثلين اسم بريسكيلا بريسلى. وقد شاركت قبل ذلك فى مسلسل دالاس وعملين تليفزيونين آخرين. لم تبد بريسكيلا أى أمارات مضحكة على الأقل فى تلك الأعمال، لكن المسئولة تحس بقدراتها جيدا. واتضح أن بريسكيلا تحمل صورة مختلفة تماما عن فكرتى عنها. أقصد أنها تملك تلك النظرة المتسائلة عن شكل حياتها مع إلڤيس، وأعتقد أنها أكثر من مجرد شخصية مفعمة بالحيوية. فهى إنسانة لطيفة جدا. إنها تذكرك بابنة الجيران، وهى اختيار مثالى لتجسيد شخصية چين.

بالنسبة لشخصيات الأشرار فى هذه الأفلام، كنا نحتاج إلى ممثلين لم يصنعوا لهم اسما فى الكوميديا. ريكاردو مونتالبان وروبرت جوليت على سبيل المثال كانا اختياران مثاليان من وجهة نظرنا. أعتقــد أن أو. چى. سمبسـون، شـارك فى سيت كوم من قبل، إلا أننى لم أشاهده الحلقات أبدا، لهذا وافقت على اختياره. يمكننى القول إن أو. چى. أثبت أنه صاحب أداء رائع فاق كل الحدود فى كل أجزاء سلسلة أفلام السلاح العارى. وفى الجزء الثالث من السلسلة لم يعد فى حاجة إلى أى توجيه. إنه ممثل جيد جدا.

أعرف أنك تريدنى أن أحكى لك عن قصص من كواليس سلسلة أفلام السلاح العارى، لكن ذاكرتى لا تسعفنى الآن بأى شىء. فنحن نهتم بالعمل أكثر مما تتصور.

أوكى، أكثر موقف مضحك تعرضنا له أثناء تصوير هذه السلسلة، هو تحولى أنا إلى شخصية الملازم دريبن الساذج الأحمق بطل السلسلة. فالكل كان يضحك علىّ لأننى كنت دائم الشكوى من عدم قدرتى على رؤية الممثل؛ لأن هناك من يقف أمام الكاميرا. واتضح فيما بعد أن من يحجب الرؤية عن الكاميرا هو أنا. لم يجرؤ أحد أن يقول: "ديڤيد، أعتقد أنك أنت الذى تقف أمام الكاميرا".

ربما يضحك الناس أيضا لأننى كنت دائما أضل الطريق فى موقع التصوير. وعادة ما أفتح الأبواب الخطأ. كنا نصور فى استوديوهات رالاى، فى الشارع المقابل لباراماونت، وحاولت العثور على طريقى للعودة إلى سيارة التصوير، وإذا بى أجد نفسى فى شارع ملروز بوليڤارد البعيد. أعتقد أن المجموعات السياحية تساءلت يا ترى يا هل ترى ماذا كنت أفعل هناك؟

عودة أفلام ثلاثى فريق زد إيه زد!

أحب التعاون مع جيم وجيرى مرة أخرى، لكننا يجب أن نعثر على مشروع يثير اهتمامنا جميعا، وعلى جدول زمنى يجمع أوقات فراغنا جميعا فى سلة واحدة. فكرنا فى تقديم جزء آخر من فيلم كنتاكى فرايد فيلم. لكن الجلوس فى غرفة واختيار الأفكار المشتركة من حيث انتهينا هناك أمر أصعب. يبدو دائما أن أحدنا منشغل بعمل ما، ولا تتوفر رغبة حقيقية لتحويل فكرة التعاون معا مرة أخرى إلى أمر واقع. لا يوجد مشروع واحد يغرينا جميعا للاهتمام به.

أحب دائما مفهوم العمل الجماعى. أنا لا أعرف كيف يمكن لأى إنسان الجلوس وحده فى غرفة ليكتب كوميديا، فأنت تحتاج إلى هذه المرجعية اللحظية الملحة. فى الوقت الحالى يتعاون جيم مع آخرين وكذلك جيرى. إنه يتعاون مع مؤلفين لكتابة الأفلام التى يخرجها والأخرى التى ينتجها. أنا لا أؤمن بنظرية الرجل الواحد المسئول عن الفيلم، أو نظرية الفيلم الذى ينتسب إلى شخص واحد فقط. فالكثير من الأشخاص يساهمون فى صناعة الفيلم، مع الاعتراف أن إخراج الفيلم هو أهم الأدوار فى العمل. المخرج القوى لا يمكنه إنقاذ سيناريو ردىء، أما المخرج الردىء فيمكنه تخريب السيناريو القوى.

بلد الصناعة

من الواضح أن الصناعة الآن أصبحت تقوم على أكتاف النجم. أنت تحتاج إلى نجم كبير لتفتتح مشروع فيلم. أمر نادر جدا للغاية أن تمتلك القدرة على تقديم فيلم جيد يتنافس فى السوق بدون نجم كبير. لا أعرف لو كان فيلم الطائرة! يمكن صناعته اليوم بمقاييس عام ١٩٨٠.

يتجه جزء كبير من الميزانيات الضخمة إلى الجوانب التقنية فى الأفلام. أعتقد لو أن تلك الأفلام الكبيرة تمتلك قصصا قوية، فربما تمتلك فرصة المنافسة. أما لو كانت مملة، فكل الساحات التقنية فى العالم لن تنقذها فى شىء.

نتوقف أمام فيلم يسمى "ضوء النهار" بطولة ستالون. إنه فيلم مشهدى مثير من الناحية التقنية، لكننى لا أعتقد أن الناس تفاعلت مع القصة. أتصور أن ستالون نفسه كان جيدا. ستالون ممثل قوى فى كل أعماله. حرص الناس على الذهاب لمشاهدة الأفلام شىء، واندماج الناس مع القصة شىء آخر. وهناك دائما مسئولية المخرج. قبل الذهاب إلى موقع التصوير من الأفضل أن يكون بين يديك قصة يتواصل معها الجمهور، ثم عليك تنفيذها بالطريقة التى تزيد من عمقها وجاذبيتها للجمهور.

كيف يريد أن يتذكره الآخرون؟

هل أريد أن يتذكرنى الآخرون كأحد المهتمين بالبيئة مثلا؟ لا أعرف. سؤال صعب الإجابة عليه. لو افترضت تقديم العديد من الأفلام يضحك الناس، فهذه نتيجة طيبة فى حد ذاتها. لقد تلقيت خطابات من عائلات لديها أقارب مرضى فى المستشفى أو يمرون بظروف سيئة متشابهة، تخبرنى أنهم اجتمعوا جميعا لمشاهدة حلقات فرقة الشرطة أو أحد أجزاء سلسلة أفلام السلاح العارى أو فيلم الطائرة!، وأن الضحكات العالية جمعت بينهم جميعا. إنه معنى يبقى عندى إلى الأبد.

أفلام چيم أبراهامز

برغم أنهم مازالوا يتعاونون أحيانا في بعض المشاريع، فإن چيم وآل زوكر يركزون في السنوات السابقة على العمل بشكل مستقل. أسس چيم شركة إنتاج أبراهامز بوى المتحدة، حيث يكتب ويخرج أفلامه الروائية.

فى الوقت الذى اشتهر فيه أبراهامز بأنه مبدع الأفلام الكوميدية، نراه يوجه مواهبه الوفيرة لأسباب شخصية للغاية إلى التمسك بالمهمة الجادة للشفاء من مرض الصرع. فى مارس عام ١٩٩٣، ابتلى شارلى ابن چيم ونانسى، الذى يبلغ من العمر عاما واحدا بنوبات حادة من مرض الصرع، التى لا يمكن علاجها بالعقاقير المعتادة أو جراحة المخ. فى سبيل التمسك بالأمل الأخير جاء بشارلى إلى جامعة چونز هوبكنز لتجربة رچيم من نوع معين غير معروف، لكنه أثبت نجاحا فى علاج صرع الأطفال. ومنذ بدأ شارلى هذا الرچيم فى ديسمبر عام ١٩٩٣، تحرر الصغير من تناول العقاقير والنوبات المرضية.

من أجل إثبات شعوره بالامتنان أسس أبراهامز مؤسسة شارلى للمساعدة فى علاج صرع الأطفال. بالإضافة إلى ذلك أنتج أبراهامز وأخرج الفيلم التليفزيونى "من البداية ممنوع الإيذاء" الذى أذيع على محطة إيه بى سى. استلهم هذا الفيلم الذى لعبت بطولته ميريل ستريب، الفائزة بالأوسكار مرتان قصته من أحداث حقيقية، تتتبع تصرفات أم شرسة عنيدة وكفاحها لإنقاذ ابنها من مرض الصرع الأليم.

الحوار مع چيم أبراهامز

نشأت في ميلووكي، ويسكونسن داخل محيط متوسط المستوى تماما، في وقت كنا نعيش عالما أسهل من عالم اليوم. في الخمسينيات والستينيات كانت الدنيا مقسمة إما أبيض وإما أسود. ليس على شاشة التليفزيون فقط، بل لأن هذا هو العالم الذى عشته بالفعل. كانت الأيام تبدو أكثر وضوحا. نشأت في زمن يستطيع فيه والدى ووالدتى أن يقولا لى: اخرج والعب وعد إلى المنزل وقت العشاء، ولا تفكر في أى اقتراح آخر. طغى اللونان الأبيض والأسود على التليفزيون ووسائل الإعلام أيضا. لم نكن نشاهد سوى أعمال من نوعية أوزى وهارييت والإف بى أى وكل أعمال كوين مارتن والأب يعرف أكثر، لا مكان لأى ظلال رمادية فى حياتى. كل شىء كريستالى شفاف بسيط، هذه هى البيئة التى كبرنا بين أحضانها.

لا أعتقد أن أحدا كان يدرك فى هذا الوقت أن مجلة ماد (جنون) ستطبع هذا الأثر الهائل علينا، وهى التى أقنعتنا أنه ليس بالضرورة التعامل مع الأمور بشكلها الظاهر على السطح. تربينا فى عالم يتعامل مع البيئة المحيطة بسطحية، بينما تقول لك المجلة انتظر لحظة، لا تنخدع بهذا الوجه لأن هناك بالتأكيد مصادر دعابة كامنة. لقد تركت تأثيرها علينا من هذا الجانب، وأعتقد أن بصماتها امتدت إلينا عندما اقتحمنا صناعة السينما فيما بعد.

أتذكر عمودا محددا فى مجلة ماد، بعنوان مشاهد نحب أن نراها. وكانوا دائما يركزون على تحديدها فى الأفلام التى تقدم محاكاة ساخرة. ويؤكدون أن رؤيتنا هذه الأفلام من وجهة نظرنا هى الحقيقة بعينها. ليس فقط على مستوى الشخصيات الحمقاء أو الديكورات الساذجة أو الحوار المضحك. لقد ساهم كل شىء كُتب فى هذه العواميد فى تأسيس كيفية رؤيتنا للأشياء، وفى النهاية تماما، أى فى الجزء الأخير من العمود يبدعون نكتتهم المعتادة. أعتقد أنه عندما دخل ديڤيد وجيرى وأنا مجال السينما، تبنينا هذا التوجه الكوميدى فى أعمالنا، بحيث تبدو المشاهد جادة يؤديها ممثلون لا علاقة لهم بالتصنيف الكوميدى، وبديكورات حقيقية ليست حمقاء متوحشة،

وبموسيقى جادة بعيدا عن الموسيقى الكوميدية. بعد هذا كله أظن أن هذه المجلة تركت علامات غائرة على إدراكنا، وعلى كيفية إخراج الأفلام، الأفلام الكوميدية.

أنا مرح؟ أنا؟ لا، لم أكن أبدا طفلا مرحا على الإطلاق. الحقيقة أننى عدت إلى محل نشأتى فى عطلة نهاية الأسبوع الماضية لحضور زفاف ابن أخى، فقامت شقيقتى وأعلنت عن وقت مستقطع لإلقاء كلمات النخب والتحية لمدة خمس دقائق، وأفاضت فى الدعاية بلا توقف. هذا ما أذكره عن نشأتى. كانت شقيقتى هى الكوميديانة الحقيقية فى العائلة، بينما تفرغت شقيقتى الأخرى وتفرغت أنا مع والدىَّ لأدوار المتفرجين.

اجتمع ديفيد وچيرى وأنا على صفقة مخدرات لم تكتمل! أنا أهزر.. الحقيقة أننا لم نلتق بهذه الطريقة. ديفيد وچيرى وأنا عرفنا بعضنا منذ طفولتنا المبكرة. كان آباؤنا شركاء فى العمل. أتصور أن ديفيد مازال يحتفظ ببعض العقارات الخاصة بهما. تنتمى عائلاتنا إلى دين واحد، لهذا جمعت الصداقة العميقة جدا بين والدينا، مما قرّب بيننا اجتماعيا ونحن صغار. أعتقد أننى أكبر من چيرى بخمس سنوات ومن ديفيد بثلاث سنوات. تقريبا. هذه الفروق البسيطة فى الأعمار تؤدى إلى فروق كبيرة وأنت فى هذه السن. لهذا لم نلعب معا كثيرا كما يفعل الأطفال الصغار الآخرون حتى مع اجتماع عائلاتنا معا. أما بعد الكلية فقد اجتمعنا مرة ثانية وبدأنا العمل مع بعضنا.

كلما عدت بذاكرتى إلى المغامرة التى خضناها معا، كلما وجدتها رحلة سحرية سافرناها فى حياتنا. لقد جريت على ديفيد فى ميلووكى. فى هذا الوقت كان يعمل فى شحن وإرسال مواد البناء هناك، بينما چيرى قد انتهى لتوه من الكلية، وأنا أحترف مهنة المحقق الخاص. يوما ما جريت على ديفيد وقلت له: "هل تعرف، عندى كاميرا تصوير فيديو." فى تلك الأيام كانت هذه ميزة كبيرة. وليس مثل اليوم حيث يمتلك كل إنسان هذه الكاميرا. وكانت هذه المفاجأة لمحة ذكية من جانبى. فقال: "لماذا لا نتفق ونلعب بها معا؟" وتقابلنا جميعا فى قبو آل زوكر وبدأنا نمرح، وانهمكنا فى تصوير محاكاة ساخرة للإعلانات التجارية، أو أى عمل مشهور فى دور العرض وقتها. المسألة كلها تسلية خاصة منا وإلينا فقط.

بعد برهة قصيرة شرعنا فى عرض المادة المسجلة على والدينا وأصدقائنا وضحك الجميع كثيرا. إنها نتيجة عظيمة. بعدها افتتحنا هذا المسرح الصغير. ثم أنهى چيرى دراسته فى الكلية بجامعة ويسكونسن. وقررنا تقديم العروض الصغيرة فى عطلات نهاية الأسبوع بجامعة ويسكونسن، لكنها لم تكن ناضجة بما يكفى سواء من ناحية الإدراك أو أسلوب إعدادها. ومع ذلك بدت أعمالا خفيفة الدم استفزت ضحكات الناس. وفى نهاية الأمر يدفعون لنا دولارا وهم يضحكون. واو. كانت فترة عظيمة.

ثم زادت حنكتنا قليلا واستأجرنا الحجرة الخلفية لمتجر كتب يسمى "شكسبير والصحبة" بحرم جامعة ويسكونسن. وعرضنا شرائط الڤيديو الخاصة بنا، وصعدنا إلى المسرح بالتدريج، ومثلنا وتفاعلنا مع الشرائط والناس أمامنا تضحك، فاستمرت عروضنا وتوالت. يا لها من لحظات رائعة. بينما تفرغت فى الأيام الأخرى لممارسة مهنة المحقق الخاص التقليدية الصريحة مع شركة قانونية قوية. وفى عطلات نهاية الأسبوع آخذ بعضى وأتوجه إلى ماديسون، أتسكع مع الهيبز وأؤدى دورى فى عروض كنتاكى فرايد. شىء لا يصدقه عقل. لقد نجحنا وتحمل ديڤيد وچيرى هذا الاتجاه بكل حب وطموح يملؤهما الأمل. وفكرا أنه لو نجح عملنا فى مسرح جامعة ويسكونسن، فلماذا لا ننتقل إلى كاليفورنيا ونجرب حظنا فى لوس أنچلوس. هذه الخطوة كانت وراء تخيلاتى. حاولت الوصول معهما إلى حل وسط بالانتقال إلى شيكاغو أو أى مكان آخر، لكنهما لم يستجيبا أبدا. كانت خططهما أكبر، وأهدافهما فى الحياة أكبر، فطرنا معا وانتقلنا إلى كاليفورنيا وافتتحنا مسرح كنتاكى فرايد.

فكرت منذ وقت مبكر فى مستقبلنا المسرحى، وأدركنا أن عروضنا لم تكن مريحة على الإطلاق. فإما أن تكون ممثلا من قلبك أو لا تكون. ورغم مواهبى العديدة التى أنعمت الحياة علىَّ بها، فإننى لست ممثلا. أظن أن ديڤيد وچيرى انتابهما الشعور نفسه. لكن أداء العروض ومتابعة عرض شرائط الڤيديو كل أسبوع لم يكن آخر طموحى، فقلت فى نفسى: "يا إلهى، لا أستطيع الانتظار حتى عطلة نهاية الأسبوع القادمة لأذهب إلى هناك وأؤدى العروض." أعتقد، نعتقد أنه شىء مريع. وفكرنا فى ابتكار شىء آخر. لاحظ أننى مازلت أحكى من وجهة نظرى، المهم أننى فكرت مرة أخرى

أن ديفيد وچيرى لديهما رؤية أعمق للمستقبل والطموح والأفكار عن الفن السينمائى. المسألة كانت أكبر منى وهمست لنفسى: "ياااه، كم أكره الذهاب إلى هناك للتمثيل". فأنا شخص خجول.

حقق مسرح كنتاكى فرايد نجاحا ملموسا. أذكر أننا أدرنا هذا المسرح لمدة سبع أو ثمانى سنوات، وكان دائما لا يوجد مقعد واحد فارغ هناك. فهو دائما مزدحم عن آخره، وما علينا إلا أن نصرف الناس بعيدا. أعتقد أن أول سبب من أسباب نجاحه المبهر، أنه كان مسرحا مرحا. لكن الأهم هو إجماع الناس أن هؤلاء المؤدين ليسوا ممثلين، وأننا لا ننتمى فعليا إلى عالم التمثيل فوق خشبة المسرح، كل هذا كان استجابة طيبة بشكل ما، وقد حددوا هويتنا بطريقة أو أخرى.

فى هذا الوقت تقابلنا مع المخرج چون لانديس. كان فنانا واعدا قادما من عالم الطفل المعجزة فى هوليوود فى منتصف السبعينيات، وقد أخرج من قبل فيلما بعنوان شلوك مقابل ستين ألف دولار، وكان فيلما جيدا وقد انتهى منه تماما. فاتصلنا به وجاء لزيارتنا وتعرفنا عليه قليلا وقال لنا: "لماذا لا تقدمون فيلما مستلهما من عروض مسرح كنتاكى فرايد؟" فأجبناه: "وكيف نفعل ذلك؟"، فقال "تكتبون سيناريو". وسألناه: "وكيف نكتب سيناريو؟" فأعطانا سيناريو كتبه هو حتى نتعرف على الشكل والصياغة والحوار وبقية عناصر العمل. واتضح أن السيناريو الذى سلمه إلينا لنسير على نهجه هو سيناريو فيلم الإنسان الذئبى الأمريكى فى لندن، الذى انصرف بعد ذلك لإخراجه وكان فيلما رائعا. فكتبنا سيناريو بعنوان مسرح كنتاكى فرايد، كنوع من استلهام عروضنا إلى شاشة السينما، والذى تحول فى النهاية إلى فيلم سينمائى.

التعاون مع ديفيد وچيرى عمل مثير للمرح باستمرار. أتصور أننا قضينا أياما طيبة وأياما سيئة مثل أى إنسان. سنوات وسنوات ونحن نجلس فى حجرة نحملق فى بعضنا البعض. ولك أن تتخيل أننا عشنا أياما أفضل من أيام أخرى، ومرت علينا أيام أحببنا فيها بعضنا أكثر من أى وقت سابق. لكن كان علينا نحن الثلاثة الوصول إلى قرار باستمرار؛ لأننا نمثل رقما فرديا، بالتالى يمكنك أن تدلى بصوتك. إلا أن هناك بعض اللحظات السحرية التى فكرنا فيها فى الكثير من الأمور المفيدة. العمل معا

مغامرة ضخمة. لقد تقاسمنا صنع القرار. لم تكن المسألة تخصيص واحد منا كمسئول عن أفلام الكوميديا أو هذه المسرحية الساخرة الهزلية أو أى شىء. كل شىء مطروح للارتجال. حتى شئون العمل التى خضناها معا تقاسمناها بالتساوى؛ لهذا كانت مرحلة حملت الكثير من المرح والدعابة.

سؤلنا منذ وقت قصير عما ترك آثاره علينا نحن الثلاثة. لقد تركت مجلة "ماد" آثارها على عقلياتنا بشكل ما. فقد كنا جميعا هذا الولد الشقى، ولا يجب علينا التعامل مع الأمور بجدية مثلما تصور لنا عقولنا. لو كان هناك هدف لكلمات المجلة الكوميدية، فلن يكون إلا عدم النظر إلى الحياة بوجه مكفهر. وأعتقد أن أكثر الجوانب مرحا فى هذا الأمر، هو الجلوس فى دار العرض السينمائى بعد الانتهاء من الفيلم وسماع الجمهور وهو يضحك. فهو أروع وأبدع أنواع الضحك على الإطلاق. إنها ضحكات محو الهوية. إنها تبدو "وكأننى أتفاعل مع الأمور بجدية طوال هذه السنوات، مع أننى لست مضطرا إلى ذلك".

أعتقد أن أعز صفة من صفات الإنسان هى إحساس خفة الدم النابع من طمس الهوية. فالممثلون فى أفلامنا لديهم القدرة على الضحك من أنفسهم. عندما يشارك ليزلى نيلسن، روبرت ستاك، لويد بريدجز، ريتشارد كرينا، شارلى شين، أو بريسكيلا بريسلى فى أفلام كهذه، نعرف نحن بصفتنا جزءا من الجمهور أنهم ينفقون على الضحكات من جيبهم الخاص. وهذا أمر محبب للغاية. أعتقد أن الجمهور يحب ذلك. وتجدهم يقولون انظر، إنهم مشهورون وأثرياء، لكن مازالت لديهم القابلية على الضحك من أنفسهم. يمكننى كتابة قائمة طويلة بالمشاركين فى أفلام البارودى حيث اجتهدوا فى إنجاحها، لأنهم أرادوا أن يضحكوا من أنفسهم. وأنا أحب هذا النوع من الضحك.

"(هل رأيت فى حياتك رجلا بدون ملابس)... أصبحت هذه العبارة واحدة من أشهر العبارات على مر الزمن. وهى تسير على النقيض من عبارتى التى تقول فسوف تتولى السكرتيرة إنكار أى تصرف من تصرفاتك)".

بيتر جريفز – ممثل

الطـائـرة! (١٩٨٠)

يمكنك حكى قصة التوصل إلى فكرة فيلم الطائرة! فى دقيقة، لكن الحقيقة أنها استغرقت ست أو سبع سنوات. أثناء عملنا بالمسرح كنا نترك جهاز الڤيديو يعمل طوال الليل ليلتقط كل ما يذاع فى التليفزيون، حتى عندما يعرض أسخف وأرخص وأغبى الإعلانات التجارية، ثم نتولى نحن صنع بارودى من تلك الإعلانات. وفى يوم من الأيام كنا نشاهد الأعمال المسجلة من الليلة السابقة، وشاهدنا فيلما يسمى "ساعة الصفر" إنتاج عام ١٩٥٧، بطولة دانا أندروز، ليندا دارنيل، وستيرلنج هايدن. هذا الفيلم هو المصدر الأصلى الجاد لفيلم الطائرة!

لو بحثت أثناء حياتك عن دليل لوجود العناية الإلهية، فخذ هذا الموقف خير دليل على ذلك. لقد شاهدنا هذا الفيلم المثالى الذى جاءنا هدية من شريط الڤيديو. إنه عمل مثالى لأنه جاد أكثر من اللازم، رغم أنه كتب فى عام ١٩٥٧، بينما نحن فى أوائل السبعينيات. وجدنا الفيلم مناسبا لنا فى هذا الوقت، حيث تربعت أفلام الكوارث على قمة منتهى الأفلام الشعبية جدا. من بينها أفلام الجحيم المفرط، زلزال، المطار، المطار ٧٥. تمتلك هذه النوعية من الأفلام قصصا متكاملة. تتكون من ثلاثة فصول، الأول، الثانى، الثالث، كما تمتلك منحنى الشخصيات، وكل العناصر اللازمة التى لا نعرف عنها شيئا. وقد تضافرت هذه الأركان بجدية تامة حتى النخاع. لهذا اشترينا حقوق فيلم ساعة الصفر وكتبناه على هيئة فيلم كوميدى، تسبب فى تغيير حياتنا تغييرا بلا رجعة.

باركنا الحظ لدرجة تفوق الوصف فى تنفيذ فيلم الطائرة! لتعاون المنتج هوارد كوش، سنيور معنا. إنه رجل دولة قديم حقيقى فى هوليوود، عمل من قبل مع لويد بريدچز وروبرت ستاك. وهوارد كوش هو مخرج الحلقات التليفزيونية "المنبوذون" التى لعب بطولتها روبرت ستاك. منحنا هوارد مقدارا هائلا من المصداقية. أعتقد أنه كان متعاونا جدا فى تعاقدنا مع لويد بريدچز، روبرت ستاك، بيتر جريڤز، ليزلى نيلسن.

كان دور البطلة ذاهبا فى البداية إلى هارييت نلسون. تخبرنى ذاكرتى أنها طلبت أن يقرأ ابنها ريكى السيناريو، لكنهما لم يجدا فيه شيئا مضحكا، فاعتذرت عن الفيلم.

وتحول تفكيرنا إلى باربرا بلنجسلى مباشرة، والمؤكد أن هذا الاختيار أتى ثماره بنجاح رائع. كان أداؤها خرافيا. لا توجد نتيجة أفضل من ذلك.

مرة قال لى أحدهم إن العبرة ليست فيما تقدمه بل فى كيفية تقديمه. ودائما ما أستخدم ذلك المشهد بين بيتر جراڤز والصبى الصغير كنموذج إيضاحى لذلك. لأنك لو فكرت فى محتوى هذا المشهد، ستجده يلمح إلى إغاظة طفل، ولا يوجد موضوع أسخف من ذلك فى العالم. لكن فى كل هذه السنوات، أى بعد سنوات من عرض فيلم الطائرة!، لم يقل لنا أحد أبدا: "يا رجل، أليس هذا العمل بلا طعم" أو "أليس هذا عملا هجوميا". تذكرت ذلك وأنا جالس بين الجماهير أثناء رؤية هذه المشاهد، وكيف راحت الناس تضحك وتضحك بلا انقطاع. أما ما جرى فى العرض الافتتاحى لفيلم الطائرة! فقد تربع على قمة المواقف المرحة. جلست زوجتى وجلست أنا أمام بيتر جريڤز وزوجته مباشرة على الأرض، أعنى على الأرض حرفيا دون مبالغة، وظللنا نضحك جميعا على تلك المشاهد. العبرة هنا كما قلت ليست فيما تفعل، بل فى كيفية إبداعه.

أذكر أن عقل شركة باراماونت لم يستطع تقبل هذه التوليفة من الممثلين. وقالوا: "لا، يجب أن يكون معك دوم ديلوز." وأضافوا: "لماذا لا يأخذ ديلوز الطائرة إلى أسفل؟ وما أسباب اختيارك للويد بريدجز؟" لكن بمجرد ما شاهدوا نماذج من اللقطات اليومية المصورة، ثم شاهدوا الفيلم بأكمله تفهموا الأمر. كنا نعرف أن أحدا لم يسبقنا إلى هذا من قبل. لا أعتقد أننا كنا ندرك كيف سيخترق هذا الفيلم المجتمع الأمريكى، فمن المدهش الذهاب إلى أى مكان تقريبا لتجد الناس تحفظ إحدى جمل الفيلم التى تقول: "لا تنادينى باسم شيرلى". لا أعرف لماذا صمد الفيلم طوال هذا الوقت. رحت أتناقش مع ديڤيد وچيرى فى هذا الأمر منذ وقت قريب. أعتقد أن الفضل يرجع فى الكثير من هذا النجاح إلى وجود النكات المرحة.

دائما أبدا نصل إلى موقع التصوير ونحن مستعدون تماما. أتصور أن ذلك يرتبط باندماجنا فى غرفة واحدة للعمل سويا على هذا الفيلم، بحيث نصل إلى موقع التصوير ونحن نحمل الرؤى نفسها تقريبا. بالتالى لا يتبقى لنا سوى بعض المناقشات القليلة،

وفى حالة عدم التوصل إلى اتفاق نهائى، نحاول الاحتفاظ بهذا الخلاف سرا لأنفسنا. أظن أن جو المسرح كان يسيطر على عملنا باستمرار. أدركت ذلك فى السنوات اللاحقة. عندما توقفنا عن الإخراج معا، حاول كل منا بث المرح فى العاملين معه أثناء التصوير. نخلص من ذلك أننا نقدم مجرد فيلم ولابد أن نخلق له بيئة مرحة.

كيف يخرج الثلاثة فيلما مع بعضهم؟

من سوء الحظ أنهما ليسا هنا. فى السنوات التى أخرجنا فيها الأفلام نحن الثلاثة، تساءل الناس كيف يُقْدم ثلاثة على إخراج عمل واحد معا، بينما نحن نجيبهم معا فى نفس واحد بتلقائية.. أعتقد أن مفتاح الإخراج هو معرفة ماذا تريد. ربما نقضى ساعات وأسابيع وشهورا فى حجرات معا لنستنبط رؤية واحدة لما نريده، وطالما وصلنا إلى هذه النقطة نتفق على أشياء وقت ذهابنا إلى العمل. هنا يجب علينا العثور على جوهر المخرج ثلاث مرات. ونخصص واحدا منا للحديث مع مصمم الملابس، وآخر مع مصمم الإنتاج لمناقشة الديكور، وآخر يمكنه الحديث مع ممثل. الحقيقة أنه كان أسلوبا فعالا لممارسة الإخراج. بالتالى تحققت كل عناصر العمل فى وقتها دائما، وبما يتوافق مع الميزانية بدون حدوث أى مشكلة. مرة أخرى لو حدث أى اختلاف نتخذ قرارا سريعا. فرقم ثلاثة عدد فردى ويمكننا اتباع منهج التصويت، مما يعجل بخروج قراراتنا إلى النور.

تستدعى ذاكرتى الآن واحدا من أقوى المواقف التى أضحكتنى. كان هناك مشرفة على السيناريو فى فيلم الطائرة!، ونحن وجوه جديدة حديثة العهد تماما، ولا نعرف مهمة كل واحد منا فى موقع التصوير. واتضح أن هذه المشرفة متفاخرة بنفسها إلى حد ما مع بعض سمات التظاهر والادعاء. هذه الحكاية ليست ملائمة بما يكفى. لا أعتقد أنه يحق لى سرد هذه القصة.

أوكى.. سأحكى لك عنها. لأن المشرفة على السيناريو كانت متكلفة إلى حد ما، ولأننا بلا خبرة نهائيا فى هذا المجال، أظهرت المشرفة القليل من الاحترام لنا.

وفى أحد الأيام زارنا لوى فيلدمان، صديق ديفيد وهو يرتدى بذلة، فأخبرنا المشرفة أن لوى هو رئيس شركة باراماونت. وإذا بها تكاد تبتلعه في مكانه بكل قسوة. لقد أصابها الهلع لمقابلة رئيس باراماونت، وأبدى لوى براعة فائقة فى استغفالها. وأتذكر أننا ضحكنا كثيرا. كان موقفاً مرحا.

بالعودة إلى الوراء سأجد أن الموقف الوحيد العالق فى ذهنى هو موقف حفل افتتاح الفيلم. فقد أصرت باراماونت على إقامة حفل الافتتاح فى المساحة الخلفية للشركة. لم يسمحوا لنا بالعرض فى أى دار عرض تابع للنقابة أو أى دار عرض تجارية كبيرة. وحتى يتصاعد معدل الرعب بدَّل مسئول آلة العرض ترتيب بكرات الفيلم. غضبت بشدة فى هذه الليلة، وخرجت قبل العرض وشربت كوبين من الكوكتيل. وبما أن بكرات الفيلم تعرضت إلى اللخبطة، فرحنا نشاهد البكرة الخامسة بدلا من الرابعة. وفكرت مع نفسى وقلت لى: "هل تعرف أن هذا الفيلم يُعرض بالفعل. اصغ إلىَّ، لقد قمنا بدورنا وانتهينا." هذا هو رد فعلى تجاه ما حدث.

أما رد فعل ديفيد فظهر فى كلماته التى قالها: "أشكرك يا رب. الآن لدى حجة وسبب لكرههم الفيلم وابتعادهم عنه". ظل جيرى الوحيد بيننا نحن الثلاثة المحتفظ بذهنه الحاضر، وتوجه إلى الخلف تجاه غرفة العرض الصغيرة، وقال للرجل المسئول عن آلة العرض هناك: "أعرف أن العرض خاطئ! إنه فيلمى. أنا مخرجه. لقد ظللت أجتهد فيه لمدة سبع سنوات. وأنت أخطأت فى الترتيب". هنا أعادوا وضع بكرات الفيلم بالترتيب الصحيح، لكن مقابل إنهائهم العرض بالكامل. أتذكر هذا الموقف كواحدة من اللحظات الكلاسيكية التى مرت علينا.

أول مرة تُخرج فيها فيلما تشبه الخبرة الأولى فى أى مهنة. لا يمكن أن تعيد المشهد. أذكر جيدا اللقطات التى صورناها فى اليوم الأول لفيلم الطائرة! وليزلى كان يقول: "لا تنادينى باسم شيرلى". وأتذكر أيضا أننى شاهدت الفيلم بصورة مكبرة على الشاشة، وصحت يا إلهى، إنه أمر رائع. ومرة أخرى فى أثناء فترة راحة ما بين الشوطين لمباريات التصفية الأخيرة لفرق الاتحاد القومى لكرة السلة فى هذا العام،

فوجئت أنهم قاموا بعرض أحد مشاهد الفيلم للممثل كريم عبد الجبار، وكان ذلك قبل عرض الفيلم كاملا فى الأسواق. لم أكن أعرف أنهم سيعرضونه. فقد كنت جالسا فى حجرة المعيشة فى بيتى، وشاهدت ما حدث على شاشة التليفزيون، إن ما فكرنا فيه على مدى سنوات يرى النور الآن. أتذكر كل هذه اللحظات المثيرة. لا يمكنك أن تعيش اللحظة مرتين. إن العمل باجتهاد بالغ لتحقيق هدفك، ثم رؤية النتيجة تتجسد أمامك، والوصول إلى مرحلة النضوج وقطف الثمار، أمر مدهش بكل المعانى.

السر الأعظم (١٩٨٤)

فيلم السر الأعظم؟ يا رجل، أتمنى أن تحاورنى فى سلسلة أفلام السلاح العارى. سيكون هذا عظيما.. الحقيقة أننى قلت لتوم كروز فى أحد الأيام: "عندى فكرة فيلم عن الطيران. هل تريد المشاركة؟" فأجابنى: "بالتأكيد".

قصة فيلم السر الأعظم قصة مشوقة، وكنا قد امتلأنا بالثقة بعد عرض فيلم الطائرة! وفكرنا: "أوه، يا إلهى، يمكننا تحقيق أحد أهدافنا كل ستة أو ثمانية أشهر، ولن نواجه أى مشكلة على الإطلاق." وبدأنا كتابة فيلمنا التالى بعنوان السر الأعظم. لكننا افتقدنا الرسالة التى قام عليها فيلم الطائرة! كثيرا. فقد ذكرت من قبل أن كل ما فعلناه فى فيلم الطائرة! أننا اشترينا سيناريو فيلم ساعة الصفر لآرثر هالى، وأعدنا كتابته فى قالب كوميدى. فامتلكنا أسس سيناريو جيد بشخصياته. سيناريو يضم ثلاثة فصول. بمعنى أن كل شيء كان فى مكانه أصلا، وكل ما فعلنا أننا أضفنا النكات. أما فى فيلم السر الأعظم فكان علينا البدء من الخط الأول، ولم نكن نستوعب أهمية خلق بناء مكون من ثلاثة فصول بشخصياته! لم نفهم هذه المسألة.

انطلقنا فى كتابة فيلم السر الأعظم، وكل ما فعلناه أننا استعرنا عشر نكات أو ربما اثنتى عشرة نكتة وصففناها على هيئة قصة تنسجها معا. وبدلا من عثورنا على هدف محدد مثلما وجدنا ضالتنا فى أفلام الكوارث، حاولنا جمع ودمج أفلام إلفيس مع أفلام الحرب العالمية الثانية، مما أثمر نتيجة أكثر غموضا وتشتيتا. ومن بين كل

أفلام البارودى التى قدمناها، حقق فيلم السر الأعظم أقل درجات النجاح على المستوى النقدى وعلى مستوى شباك التذاكر. وهو تقريبا من أكثر التجارب السيئة فى مشوارنا الإخراجى، لأننا كلما اجتمعنا معا وفكرنا فى التجارب التى عشناها فى صناعة السينما، يحتل هذا الفيلم الجانب الأكبر من مناقشاتنا بصفته أكثر الأعمال التى قدمناها انهيارا.

ذهبنا إلى نيويورك وشاهدنا عرضا مسرحيا بعنوان أبناء الطبقة. شارك فيه ڤال كيلمر مع شون بين وكيڤن باكون. فريق ممثلين شيك متقن أنيق. أدى ڤال أداء بديعا. طلبنا منه الحضور لإجراء اختبار وكان عظيما. تعامل مع الدور بجدية بالغة وهو ممثل مجتهد بمعنى الكلمة. أثناء الاختبار غنى لنا بعض أغانى إلڤيس ونجح تماما. أبدع ڤال فحصل على الدور.

أجمل موقف مرح وقع فى كواليس فيلم السر الأعظم تركز فى مشهد قتل. لم نعرف كيف ننهى المشهد ونقتل الأشرار. يأتى الأشرار داخل سيارة چيب، بينما يطلق الطيبون الرصاص على إطار سيارة الأعداء، وتدور السيارة حول نفسها، وقبل توقفها تصطدم بسيارة أخرى ويحدث الانفجار. نكتة طريفة. أحب هذه النكتة. وأذكر أن الجمهور ضحك على هذا الموقف كثيرا.

أناس بلا رحمة (١٩٨٦)

اللحظة التى اتفقنا فيها على إخراج فيلم "أناس بلا رحمة" هى لحظة مثيرة. تعاقدنا مع ديزنى على العمل ككل، وعرضنا على چيفرى كاتزنبرج ومايكل إيونر فكرة فيلم استقبلاها بكره شديد. وقالا لنا: "نحن نكره الفكرة. لا نستطيع تقديمها، لكن أمامنا فيلما مازل فى مرحلة التطوير بعنوان: أناس بلا رحمة". تولى ديل لونر كتابة السيناريو، وقد ارتبطت مادونا بهذا المشروع فى ذلك الوقت. أناس بلا رحمة فكرة عظيمة وسيناريو رائع. أحببنا الأوراق. إنه خليط من مجموعة أشياء. فقد كانت مسيرتنا الفنية تتأرجح بعد فيلم السر الأعظم، وإذا بهذه الهدية المدهشة تمد لنا يد العون.

ذكرت من قبل أننا عندما تسلمنا سيناريو فيلم أناس بلا رحمة، كانت مادونا ضمن فريق الممثلين لتلعب الدور الذى لعبته فيما بعد بيت ميدلر. ذهبنا نحن الثلاثة لمقابلة مادونا، وانتهت المقابلة بقرارها الاعتذار عن الدور. أعتقد أننا لم نكن مؤثرين بما يكفى. وأدركنا من البداية أنه دور مثالى لبيت لو وافقت هى. وتكرر الأمر نفسه مع دانى ديڤيتو. وصلنا إلى اختيارات مبكرة للغاية لفريق الممثلين. وقد وفقنا فى الاختيار. وساندنا چيفرى كاتزنبرج، الذى كان يدير ديزنى فى ذلك الوقت كثيرا، وساهم بشكل فعال فى انضمام بيت ودانى إلينا.

هدنة قصيرة لقليل من الفلسفة

أتمنى أن تصبح أجواء الأفلام التى أقدمها أكثر احترافية، لكن هذا لا يمنع أن يكون هناك غرفة أخرى أو وقت مخصص للمرح. عندما يدرجون أسماء المشاركين فى نهاية الفيلم، ستجد كلاً منهم له دوره. الكل محترف. الجميع يعمل بضمير ولديهم عائلات وحيوات لابد أن يتكفلوا بالإنفاق عليها. أعتقد أن كل مواقع تصوير الأفلام مزدحمة بالمحترفين الذين يبذلون قصارى جهدهم. هناك مسئولية مالية لدى بعض الشركات تضع أسسا لسقف الفاتورة. ومع ذلك فكلنا متساوون، كلنا نعيش فى هذا العالم فى سلة واحدة، وأمر لطيف أن نتشارك فى الضحك على بعض المواقف، التى لا نضطر إلى التعامل معها بجدية.

فكرة أفلام المسدس العارى

أعتقد أننا توصلنا إلى فكرة أفلام السلاح العارى، ثم ذهبنا وقدمناها إلى فرانك مانكوسو، الذى كان يدير باراماونت فى هذه الفترة. بعد فيلم أناس بلا رحمة أظن أننا قررنا عدم المشاركة فى إخراج الأفلام معا بعد الآن؛ لأن انعدام الخبرة جمع بيننا فى فيلم الطائرة! لحداثة عهدنا، ولم نكن نعرف مهنة أى شخص، وزاد احتياجنا لبعضنا البعض فى إصدار القرار. مرت فترة قصيرة وبدأ كل منا يستشعر بعض الثقة

فى قدرته على اتخاذ القرار، لكن كان من الصعب فقدان مذاق المناقشات الجماعية وتفتيت الأجر. فقررنا الاستمرار على أن يسير كل منا فى طريقه منفردا. لم يشهد هذا الاتفاق أى نوع من الضغينة أو الغضب. لم يبالغ أحد فى رد الفعل. أعتقد أننا نشأنا وبداخل كل منا فنان مستقل أصلا.

عرضنا فكرة أفلام السلاح العارى على باراماونت ووافقوا، واشتركنا فى كتابة السيناريو معا، وفى الوقت نفسه تعهد كل منا بمطاردة أى أفكار أخرى تصلح لعمله الخاص. لا أذكر كل تفاصيل الأحداث وتتابعها. على أى حال تم الاستقرار فى النهاية أن يتولى ديڤيد مهمة الإخراج.

لم نتفق على تقديم أجزاء أخرى، إلا عندما حقق الجزء الأول نجاحا طيبا. وقد جذب الفيلم الجمهور داخل الولايات المتحدة وفى الأسواق الأجنبية، حتى أبدت باراماونت رغبتها فى تقديم جزء تال، فتولينا كتابته معا بمشاركة بات بروفت، وللمرة الثانية تولى ديڤيد مهمة الإخراج.

أتصور أن ليزلى نيلسن كوميديان من داخله طوال عمره. لو أردت الاستمتاع بوقت طيب بالفعل، شاهد فيلم مغامرة السفينة بوسايدون، حيث لعب دور الكابتن. إنه فيل درامى يمكنك مشاهدته مرارا وتكرارا حتى اليوم، دون أن تمنع نفسك من الضحك. فأنت تعى أن هذا الممثل كوميديان، عندما تلاحظ الفارق الدقيق بين تجسيده شخصية الكابتن فى ذلك الفيلم، وشخصية الطبيب فى فيلم الطائرة!، أو شخصية الملازم فرانك دريبن فى سلسلة أفلام السلاح العارى.

طلقات ساخنة! (١٩٩١)

شارلى شين، كارى إلويس، ڤاليريا جولينو، لويد بريدجز، كيڤن دان، چون كراير، وليام أوليرى، إفريم زمباليست، چونيور، كريستى سوانسون، بل إروين، هيدى سويدبرج، بروس إيه. يانج، ريان ستيلز، رينو ثاندر، مارك أرنوت.

تولدت فكرة الجزء الأول من فيلم طلقات ساخنة! عندما اتصل بي بات بروفت، وسألني لو كانت الفكرة تصلح لفيلم سينمائي. تصورت وقتها أنها تدخل في سياق أفلام البارودي أو المحاكاة الساخرة. واتضح أنها تدخل أيضا في نطاق أفلام الطيران والحرب، وهذه النوعية من الأفلام تحب أن تتواصل معها بجدية بالغة. هذان هما الاتجاهان الأساسيان للفيلم. لكن هل هناك تصنيف للفيلم، وهل يتعامل مع ذاته بجدية؟ جلسنا معا وبدأنا نكتب. سار الجزء الثاني من سلسلة أفلام طلقات ساخنة على النهج نفسه الذي سار عليه فيلم الطائرة! والجزء الثاني من سلسلة السلاح العاري. حقق الجزء الأول من طلقات ساخنة! نجاحا كبيرا، مما أثار شغف الاستوديو لتقديم الجزء الثاني.

أثناء تنفيذ أفلام طلقات ساخنة! كان جو روث يدير توينتيث سينشري فوكس. وقد عمل مع شارلي شين في فيلم المنتخب الرئيسي؛ لهذا كان على علم أن شارلي يمتلك حسا قويا في هذا النوع من الكوميديا. إنه صاحب اقتراح تجسيد شارلي دور البطولة في سلسلة أفلام طلقات ساخنة! تقابلنا معا ولاحظت تخوف شارلي لأن سلسلة أفلام طلقات ساخنة! تختلف عن فيلم المنتخب الرئيسي. لكننا أقنعنا شارلي بقبول الدور. تخطر على بالي هنا لحظة عظيمة بعد تصويرنا حوالي ثلثي الفيلم تقريبا. فقد اقتطع الاستوديو بعضا من مشاهد الفيلم لزوم الدعاية في دور العرض، دعاية مستفزة بشكل ما، وعرضنا هذه المادة الدعائية على شريط فيديو في موقع التصوير، فقال شارلي: "واو، أنا سعيد أنني شاركت في هذا الفيلم".

استغرقنا وقتا طويلا في إعداد القصة والحبكة أكثر مما تخيلت. عندما تقرأ المقالات النقدية، سواء أعجب الفيلم الناقد أو لم يعجبه، تجدهم يشيرون إلى أفضل ثلاث نكات أحبوها في الفيلم ويذكرونها بالتفصيل الممل، ثم يستكملون كلماتهم ويؤكدون أنهم لن يزعجوك بحكي القصة لأنها بلهاء للغاية. هذا التعليق يعني أنهم لم يفهموا القصة؛ لأن الحقيقة أننا استنزفنا وقتا طويلا في كتابة القصة. بينما كان عدم وجود قصة سببا رئيسيا في سقوط فيلم السر الأعظم. أما في فيلم طلقات ساخنة!

فقد اجتهدنا فى خلق القصة بفصولها الثلاثة وشخصياتها وكل أركان القصة. بينما جاءت النكات لتزركش الثوب فقط. لكنهم تعاملوا مع نهاية عملية الكتابة وليس مع بدايتها. واعتبروه أسهل جزء فى الفيلم. إنهم يتعاملون دائما من منطلق الجلوس، ومشاهدة تصنيفات صحبة كاملة من الأفلام التى قدمنا لها محاكاة ساخرة. والحقيقة أننا أنفقنا حوالى تسعين بالمائة من الوقت لتقوية بناء القصة والشخصيات.

الإخراج يمكن أن يكون مهنة متفردة

لا أعتقد أننى استمتعت بالإخراج وحدى. أذكر أننى كنت أنظر حولى وأفتش عن ديڤيد وچيرى. وقلت لنفسى: "أوه يا إلهى، كيف سأخرج الفيلم وحدى؟" إنها تجربة تتعلق بالنضوج. عليك أن تتخذ العديد من القرارات. لو كنت مكانى ومررت بسنوات طويلة لا تتخذ فيها قرارات وحدك، ثم تنتقل إلى مرحلة اتخاذ ألف قرار فى اليوم، ستجد أنها مسألة مرعبة. لكنها تجربة لها لحظاتها المميزة. أول مرة أخرجت فيها فيلما وحدى، كان عملا يشارك فيه بيت ميدلر وليلى توملين. لم يكن فيلما مرحا كثيرا، لكنه فى المقابل عمل متألق يطرح اختيارات عديدة؛ لهذا لم أستطع النوم بسبب هذا التحول أبدا. لم يكن هم الممثلين الحصول على إجابة لسؤال يبدأ بماذا، بل على سؤال يبدأ بلماذا، وأعتقد أننى نضجت كثيرا خلال هذه التجربة.

لويد بريدچز الخارق

لويد ممثل خرافى. قدم أداء عظيما فى فيلم الطائرة! وفى جزئى سلسلة طلقات ساخنة! وسيقدم عملا عظيما فى فيلم مافيا أيضا. (إنه واحد من آخر الأفلام التى ظهر فيها). كان ممثلا مشتعل الذكاء ومحترفا لدرجة مخيفة، ولديه حس صادق فى كوميديا البارودى. لويد رجل عزيز على قلبى ومحترف متكامل. فى أحد الأيام وأثناء

تصوير الجزء الأول من طلقات ساخنة!، جاء حظه فى تصوير مشهد كبير، بينما لم يستعد هو بما يكفى، مما استغرق منه وقتا طويلا ليندمج فى المشهد. فى هذا اليوم غادر لويد موقع التصوير ورقد فى المستشفى لمدة ثلاثة أسابيع مصابا بالرئة. لكنه لم يعلن أبدا عن مرضه الشديد. يمكننى أن أريك أداءه فى هذا اليوم، ومستحيل أن تقبض على إشارة واحدة تدلك على مرضه الشديد. لكنه كان هذا الرجل.

هل يعود فريق الثلاثى؟

أشك فى إمكانية مشاركتنا فى إخراج عمل معا مرة أخرى. فهذا ليس مطروحا فى الوقت الحالى. ربما نتعاون معا فى فيلم متحملين مسئوليات أخرى بخلاف الإخراج. أعتقد أننا سنظل دائما أعز أصدقاء. كل منا يقدر حقيقة أننا لم نكن نستمتع بحياتنا التى عشناها معا، لو لم يواجد الاثنان الآخران.

هناك خطأ متداول يتعلق برأى الناس فى ديڤيد وچيرى، حيث يتشاركان فى الاسم الأخير، ويعتقد الناس أنهما شخص واحد. فهما شخصيتان مختلفتان لهما اعتبارهما. إنهما يملكان إحساسا مختلفا بالكوميديا، لكن الاثنين مرحان بشكل رهيب. أتصور أنهما أكثر الناس المرحين الذين أعرفهم فى العالم. إنهما شخصيتان متباينتان، وكل أعمالهما تختلف باختلاف شخصياتهما. وهو أمر مهم يستحق الذكر والاهتمام.

عن الصناعة

لا أعرف الكثير عن صناعة السينما. لقد دخلتها وانخرطت فى ممارسة العمل. أنا أقضى معظم الوقت فى البيت مع عائلتى. لكن الحياة الفنية أصبحت أكثر غلاء عن ذى قبل. يتكلف الفيلم الذى أخرجه الآن ويحمل عنوان مافيا خمسة وثلاثين مليون دولار، وهو من أكثر الأفلام تكلفة التى عملت فيها طوال حياتى. لكنه أيضا يقل عن

متوسط الميزانية لمعدلات أفلام هوليوود اليوم بالجملة. كما أنه أرخص فيلم تنتجه ديزنى فى سنواتها المضيئة حتى اليوم.

عندما يسأل الناس ديفيد زوكر كيف بدأ مشواره الفنى، أو يسألوننى: "كيف بدأت احتراف الفن؟"، ينصحهم ديفيد ألا يحاولوا السعى فى هذا الاتجاه. يقول لهم ابقوا فى البيت حتى تعثروا على مهنة أخرى. وعندما يرفض الناس تلك النصيحة، تكون هذه هى الإشارة العنيدة الأولى لتأكيد قدرتهم على اختراق صناعة السينما.

كيف أريد أن يتذكرنى الناس؟ لا أعرف. أريدهم أن يتذكرونى كأب طيب وزوج جميل.

فيلموجرافيا المخرجين

فيلموجرافيا الثلاثى

الطائرة! (١٩٨٠).

السر الأعظم (١٩٨٤).

أناس بلا رحمة (١٩٨٦).

ديڤيد زوكر

المسدس العارى: من ملفات فرقة البوليس (١٩٨٨، التليفزيون).

المسدس العارى: ٢ ١/٢: رائحة الخوف (١٩٩١).

كرة السلة بقواعد البيسبول (١٩٩٨).

أطفال تحبو (١٩٩٩).

چيم أبراهامز

بيزنس كبير (١٩٨٨).

حمد الله على سلامة، روكسى كارميشيل (١٩٩٠).

طلقات ساخنة! (١٩٩١).

طلقات ساخنة! الجزء الثانى (١٩٩٣).

...من البداية ممنوع الإيذاء (١٩٩٧، التليفزيون).

مافيا (١٩٩٨).

چيرى زوكر

شبح (١٩٩٠).

الفارس الأول (١٩٩٥).

فى أحلامك (١٩٩٩).

جرعة من المعجزات (١٩٩٩).

جـــــوائـز

جـوائز الثـلاثى

جوائز الأكاديمية البريطانية

الطائرة!، أفضل سيناريو (ترشيح)، ١٩٨١.

چيرى زوكـر

جوائز الستالايت الذهبية

زواج أعــز أصـــدقائى، فيلــم روائى- كوميدى أو موسيقى (ترشيح بالاشتراك مع رونالد باس)، ١٩٩٨.

اجتماع شوويست، الولايات المتحدة الأمريكية

مخرج العام، ١٩٩١.

(١٣)

أفلام سيدنى لوميت

يعتبر سيدني لوميت، الذى رشحت أفلامه إلى أكثر من أربعين جائزة من جوائز الأكاديمية، من أبرز مخرجي السينما فى أمريكا.

ولد لوميت فى فيلادلفيا عام ١٩٢٤. كان والده باروش واحدا من أعظم النجوم فى المسرح اليبدى الناطق بالألمانية الراقية ذات الأصول اليهودية. انتقلت العائلة إلى الجانب الشرقى الأدنى فى نيويورك، عندما كان لوميت يبلغ من العمر أربع سنوات، وبدأ والده تقديم سلسلة من الحلقات الدرامية التى تذاع فى محطة راديو بروكلين. أصبح لوميت الصغير ممثلا صغيرا، وظهر فى عدد من عروض مسرح والده لعدة سنوات، قبل أن ينال دوره الأول فى أحد عروض مسرح برودواى بعنوان نهاية كينسلى المميتة، وهو فى الثانية عشرة من عمره.

التحق لوميت بالخدمة العسكرية أثناء اشتعال الحرب العالمية الثانية فى الصين وبورما والهند. بعد إعفائه من الخدمة العسكرية فى فيالق الإشارة الأمريكية، كوّن فرقة مسرحية خارج نطاق مسارح برودواى الأصلية وأصبح مخرجها.

فى عام ١٩٥٠، انضم لوميت إلى شبكة تليفزيون سى بى إس، وعمل مساعد مخرج لعروض الدراما المذاعة على الهواء، والتى تبث بانتظام من مدينة نيويورك. مر عام وقام بإخراج بعض العروض لبعض السلاسل الشهيرة مثل أنت هناك، الخطر، أفضل ما فى برودواى، ساعة من مدينة ألكوا، مسرح عام الخير، وعروض أخرى كثيرة. فى أقل من عشر سنوات كان قد انتهى من إخراج مائتى وخمسين عملا تليفزيونيا.

فى عام ١٩٥٧، قدم أول أفلامه السينمائية مع ريجينالد روز بعنوان.. "اثنا عشر رجلا غاضبا"، ورشح لثلاث جوائز أوسكار. منذ ذلك الوقت أضاف إلى رصيده المؤثر واحدا وأربعين فيلما.

"إنه مهتم بالإبداع، باستكشاف السلوك الإنسانى ونتيجة الاختيارات المعنوية والأخلاقية فى قلب تلك العلاقات المتداخلة، وهذا ما يجعل أفلامه عن الناس ومعضلات الناس تواجه وتقاوم من الثوابت الراسخة فى الحياة اليومية".

أندى جارسيا – ممثل

الحـــــوار

ولدت فى فيلادلفيا وتمتعت بحرية الانتقال وأنا فى الرابعة من عمرى. ووجدت نفسى فى نيويورك مباشرة حيث نشأت هناك. بدأت حياتى كطفل ممثل فى مسرح والدى، ثم عملت فى مسارح برودواى وأنا فى الحادية عشرة من عمرى فى عرض النهاية المميتة. شاركت فى أربعة عشر عرضا مسرحيا فى برودواى بصفتى طفلا ممثلا. أُدرجت فى قوائم الجيش عندما بلغت السابعة عشرة من عمرى ونصف. لم أتمكن من الالتحاق بقوات البحرية أو الأسطول بسبب عينىَّ، على حين تضمن سلاح فيالق الإشارة الأمريكية برنامجا مذهلا؛ لأن الرادار كان حدثا جديدا فى ذلك الوقت. لهذا كانوا يرسلونك إلى مدرسة مدنية لتتعلم الإليكترونيات والرياضيات، وبمجرد ما تتم عامك الثامن عشر تعود إلى الجيش مباشرة فى السلاح نفسه؛ لتعمل متخصصا فى إصلاح الرادار. تميزت التجربة بالروعة لأننى لم أمر بأى اختبارات علمية من قبل وقد أحببت هذه الحياة. بعد انتهاء الحرب عدت إلى نيويورك واحترفت التمثيل لأكثر من أربع سنوات، وانتقلت بالتدريج إلى عالم الإخراج.

صادفنى حظ جميل مثلما حدث معى فى أمور أخرى كثيرة. أنا لم أخطط لهذه الأمور أبدا. الحقيقة أننى عندما كنت طفلا ممثلا فى نهاية الثلاثينيات وبدايات الأربعينيات، كانت الأفلام المعروضة هى مصدر الحزن العظيم لافتقادها الشكل الفنى. أما المسرح فهو مثال الأسلوب الفنى. وأخيرا انتقلت إلى التليفزيون لأسباب اقتصادية فى المقام الأول. كان يول برينر من أعز أصدقائى ويعمل مخرجا تليفزيونيا. إنه مخرج جيد جدا بالمناسبة. عندما تعاقد على فيلم الملك وأنا عملت مساعدا له، من هنا تحملت مسئولية عروض يول، وانتقلت عمليا إلى مرحلة الإخراج. لم أخرج فيلما، وإنما عرضا تليفزيونيا. إنها أمجد أيام عروض الهواء فى التليفزيون. أخرجت عرض ميلودراما بعنوان "الخطر" استغرق زمنه نصف ساعة ليذاع كل يوم ثلاثاء. واظبت على هذا العمل لمدة ثلاث سنوات. وهذا هو العرض الذى انتقل من يد يول إلى يدى.

اثنا عشر رجلا غاضبا (١٩٥٧)

هنري فوندا، لي چي. كوب، إد بيجلي، إي. چي. مارشال، چاك واردن، چاك كلوجمان، إدوارد بينس، چيمس كيلي (ڤي)، چوزيف سويني، مارتن بلسم، چورچ ڤوسكوفيك، چون ڤيلدر، روبرت ويبر.

مرة أخرى لم يكن فيلم "اثنا عشر رجلا غاضبا" إلا نوبة من الحظ الجميل كما يحدث دائما في هذه الأمور. عندما يحتلك الإحباط وتبدأ تفكر وتقول أوه، هذا لن ينجح، والآخر لن ينجح، التفت وانظر إلى حياتك وفتش عن اللحظات السعيدة التي حدثت، وسترى كم أبدى الحظ كرمه الزائد معك كثيرا.

أخرجت برنامج الخطر، الذي كتبه العديد من المؤلفين، وكان من بينهم ريچي روز. قرأت حوالي أربعة سيناريوهات لريچي. اثنا عشر رجلا غاضبا، هو في الأصل عرض تليفزيوني أذيع على شبكة أخرى لمخرج غيري. وعندما آن أوان تقديمه كفيلم سينمائي، جاء ريچي وطلب مني إخراجه. اشترك ريچي وهانك فوندا في إنتاجه. انشغل فوندا عدة سنوات بتقديم عرض مستر روبرتس في نيويورك، وفي هذه الفترة كان اثنان من فريق الممثلين لديه عضوين في ورشة فنية أديرها في وسط البلد. ورشة الممثلين. وهي مكان يلتقي فيه الممثلون ويتدربون على المشاهد وخلافه. وفي نهاية العام نقدم عملا متكاملا. ثم حدث أن طلب ممثل يدعى چو برنارد من هانك زيارته لمشاهدة عرض آخر العام. أبدى هانك إعجابه الهائل بالعمل. واقترح ريچي عليَّ إخراج فيلم اثنا عشر رجلا غاضبا، بعدما شاهد هذا العرض المسرحي الذي أخرجته في الورشة وقال: "رائع. هيا نبدأ العمل." ولعدم توفر المال الكافي لإنتاج الفيلم، بلغت ميزانيته ثلاثمائة وتسعة وأربعين ألف دولار، فقد تأكدوا أنهم سيتفقون معي مقابل أجر زهيد.

خلا فريق الممثلين بالكامل من أي نجم. يضم فريق الممثلين چاك واردن وإد بيجلي. ربما كان إد هو الاسم المعروف قليلا. لم يكن لي كوب نجما كبيرا. إنه ممثل يصلح لتجسيد الشخصيات الصعبة المركبة، وممثلو الشخصيات الصعبة المركبة نادرا

ما يصبحون نجوما عظاما. الوحيد الذى حقق لمحة من النجومية هو فوندا. الكل ممثلون صغار وقد عملت معهم جميعا فى التليفزيون وأعرفهم جيدا. لكن أحوالهم اختلفت كثيرا عما أصبحوا عليه فيما بعد.

عندما بدأت إخراج فيلم اثنا عشر رجلا غاضبا، تطوع كل واحد بقول الكلمات نفسها: "أنت مجنون. كيف تخرج فيلما يدور فى غرفة واحدة؟" وبكل تكبر عظيم وجهل عظيم لم أفكر أبدا أنها مشكلة على الإطلاق. لو استطاع أحدهم أن يجعل إبداع الكاميرا جزءا من قضية الفيلم من الناحية العاطفية مع إبداء وجهة نظر، فلن يتحمل الموضوع أى مشكلة من وجهة نظرى. لن أضطر لبذل جهد إضافى، لن أبحث عن زوايا زخرفية مبدعة. الحقيقة أن المشهد الوحيد الذى صورته خارج حدود الغرفة وفرته إلى المراحل الأخيرة.

اعتدت على إجراء العديد من البروفات، وقد استمرت بروفات فيلم اثنا عشر رجلا غاضبا أسبوعين، وكلها بروفات حركية حيث يقف كل ممثل على قدميه ويحفظ دوره. وقد استخلصت أسلوب تصوير الفيلم من هذا العمل الممتد على مدى أسبوعين. فمشاهدتى البروفات أتاحت لى تكوين صورة بطيئة عن كيفية تصوير الفيلم، ووضعت المشاهد بجانب بعضها مقدما فى رأسى، مما خلق شبه نسخة من الفيلم. تركت الكاميرا تؤدى دورا عضويا متناسقا مع قضية العمل. بالتالى لم يتحول الأمر إلى أى مشكلة عندى. لم أرها أزمة أبدا، وبالفعل لم تكن كذلك على الإطلاق.

جاءت جوائز الأكاديمية مثيرة بشكل كبير، لكن عندما تحترف التمثيل وقتا طويلا، مثلما كنت أنا، لن يتسلل إليك شعور الارتباك بسهولة. فأنت تعلم الكثير عن متقلبات المهنة. تعرف حقيقة تنقلك بين مستويات مختلفة من النجاح. أعرف أنا هذا الإحساس بصفتى ممثلا. هناك أوقات سعيدة وأخرى أقل سعادة. أمر مثير للغاية. أنت تعلم أن الفيلم المكتسح النجاح أفضل من الفشل. بالمناسبة تكمن الإثارة فى فيلم اثنا عشر رجلا غاضبا فى عدم تصنيفه فيلما مكتسحا داخل الولايات المتحدة. حصل الفيلم على مقالات عظيمة، لكننا لم نربح أموالا. لقد تركز النجاح الأكبر فى أوروبا، حيث شعرنا

هناك بالثقل الحقيقى للفيلم. ويرغم أنه فيلم مشوق ورهيب، فإن الأنا داخلى لم تغتر بما أنجزت.

إخراج هذا العمل أمر شاق بالفعل. اضطررنا للانتهاء منه بسرعة كبيرة. أنجزنا الفيلم فى تسعة عشر يوما. عندما تتسلط الأضواء على المقعد، يتخذ الكل موقعه لتصوير كل المشاهد المتعلقة بذلك المقعد. صورت الفيلم مثلما يصورون البرنامج التليفزيونى اليوم. ولم يتبق سوى وقت قليل للغاية لإقامة أى علاقات اجتماعية أو للتفرغ لأى ثرثرة.

الوحيد الذى أبدى مقاومة ورفضا هو هانك فوندا نفسه. فهذا هو عمله الأول كمنتج. وقد كان فى رأيى دائما واحدا من أفضل الممثلين السينمائيين الأمريكيين. وجهة نظرى أن أفضل ثلاثة ممثلين سينمائيين فى هذه الحقبة، هم فوندا وچيمس ماسون وسبنسر تريسى. لقد اتجه هانك إلى الإنتاج ثم كره ما فعل. فهو مثلا لم يشاهد نفسه أبدا. حتى عندما ينتهى من أى فيلم، يظل ممتنعا عن مشاهدته لمدة عام تقريبا. إنه لا يحتمل الفرجة على نفسه. الكثير من الممثلين يشبهونه. لقد كان هانك منتجا على المستوى النظرى فقط، حيث اضطرته الظروف أن يأتى لمشاهدة حصيلة تصوير اليوم. لقد حضر أول أيام العمل وجلس خلفى. وبعد انتهاء اللقطة الأولى راح يتلفت حوله، ثم انقض على رقبتى يعتصرها بين يديه وقال: "رائع." ثم مشى ولم يحضر مرة أخرى بعدها. إنه خجول حتى أمام نفسه. إنها واحدة من أمتع الذكريات التى أحتفظ بها. ذكرى محاولة هانك ارتداء قبعة أخرى غير التمثيل.

السقوط بسلام (١٩٦٤)

هنرى فوندا، والتر ماثو، دان أوهيرلى، فرانك أوڤرتون، فريتز ويڤر، إدوارد بينس، لارى هاجمان، وليام هانسن، راسل هاردى، راسل كولينز، سوريل بروك، نانسى بيرج، چون كونيل، فرانك سمبسون، هيلدى باركس.

كنا نمر بفترة توتر عصيبة بسبب قضية التسليح النووى. لم يعلن أحد عن أى بادرة واحدة لتراجع هذه الخطوات. لم يُنَاقش هذا الأمر من الأصل حسب اعتقادى. الحقيقة أن كينيدى هو الذى اتخذ مبادرة ما يسمى بمحادثات استراتيچية الحد من التسليح. لكنها كانت مجرد بداية. لم يتم التوقيع على شىء. استمرت المفاوضات على مدى حوالى ست أو سبع سنوات على الأقل. وكنتيجة جزئية لهذا الموقف سيطرت مشكلات الحوادث النووية على عقول الناس بشكل مبالغ فيه. هذه قذائف أى سى بى إم، وهذه طائرات إس. إيه سى، بخلاف تحليق سرب طائرات على الأقل فى الجو محمل بكل معدات التسليح النووى، لهذا تربعت هذه القضية على قمة الاهتمامات الحية لدى الكثير من الناس. وهو ما أثمر فى النهاية توفر قضية مثيرة حيال هذه المعضلة. وهل يوجد تركيبة أفضل من ذلك لتقديم فيلم سينمائى؟ وجهة نظرى أن واحدة من أعظم التركيبات التى تقع بين يديك هى الميلودراما المصنوعة جيدا، والتى تنجح فى جذب اهتمام الآخرين. شعرت أن احتمالية نشوب حرب نووية أمر قائم بالفعل، وأن اتجاهات التراجع عنها تمر بحالة حرجة. لهذا أصبحت كل تلك العوامل الاجتماعية مهمة لدرجة هائلة فى اتخاذ قرار إخراج الفيلم.

لا أعرف لو كان فيلم مثل السقوط بسلام له تأثير نافذ اليوم. بادئ ذى بدء لقد اختلف الموقف النووى تماما، خاصة مع تفتت ما كنا نطلق عليه الاتحاد السوڤيتى، وهو الذى كان يمثل الهدف الأساسى. فى الوقت الحالى تدور كل أفلام الميلودراما عن نهب الاختراعات النووية، والإرهابيين الذين يتحكمون فى البلاد، إلى آخر هذه الموضوعات. أتصور أنك يمكن أن تتوقع ظهور أربعة أو خمسة أفلام من هذه النوعية فى العامين القادمين.

كل التساؤلات عن أحوال المؤثرات الخاصة علامة استفهام مثيرة للغاية. من المؤكد أننا لم نستطع الحصول على أى دعم من قسم الدفاع لتصوير فيلم السقوط بسلام، والأكثر من ذلك أننى أظن - دون الوصول إلى مرحلة اليقين الكامل - أنه تولدت عدة محاولات نشطة ضد الفيلم ليس بهدف إيقافه، لكن بهدف عدم تقديم المساعدة لنا بأى حال.

على سبيل المثال هناك دائما متجر لاستئجار لقطات مصورة عن وحدات سلاح الطيران الأمريكي بى-٥٢ أو أى لقطة لأى دبابة عسكرية. بدأت أتساءل عن هذه اللقطات، وفوجئت أنه لا حياة لمن تنادى. باستثناء لقطة واحدة فقط أرسلت إلينا من البعض، فى صورة عينة لما يملكونه، بالتالى كل ما تراه من أحداث فى الفيلم هو معالجات بصرية متنوعة لهذه اللقطة الوحيدة. مرة من مسافة قريبة، ومرة من مسافة أبعد، ومرة نستخدمها فى الخلفية. أعنى أننا أنجزنا هذا الفيلم من خلال توظيف لقطة واحدة فقط لسطح طائرة من الخارج. ولو صورنا الفيلم اليوم، فأنا متأكد أنه سيمتلئ بتكنولوچيا الإضاءة واللقطات السحرية لتقديم عمل راق.

دار صراع هائل حول الفيلم لأنه إنتاج مستقل؛ لهذا لم يتوفر له موزع، ولم نكن على علم أن ستانلى كوبريك منشغل بإخراج فيلم د. سترانجيلوف فى التوقيت نفسه. وأقيمت ضدنا دعوى قضائية من مؤلف فيلم د. سترانجيلوف كان يتهمنا بسرقته. علمت بعدها أن ماكس يانجشتاين هو منتج الفيلم والمسئول عن توفير الدعم له، وقد تلقيت صدمة كبيرة. بدأت القضية فى تخويف أى موزع محتمل ظهوره. ثم حُلت المشكلة نفسها بنفسها عندما أقدمت شركة كولومبيا منتجة فيلم د. سترانجيلوف على شراء فيلمنا نحن أيضا. بهذه الطريقة تمكنوا من السيطرة على توزيع الفيلمين معا.

حُرِم فيلمنا من ترتيبات العرض المنظم. أذكر أننى تكلمت مع أب شنايدر أو ليو چافى، والاثنان رجلان مهذبان جدا وكانا يديران كولومبيا فى ذلك الوقت، وطلبت أن يُعرض فيلمنا أولا. لكن كولومبيا عرضت د. سترانجيلوف أولا. قلت لهم إنهم يسلكون الطريق الخاطئ. فطالما أن الحبكتين متشابهتان، عليكم أن تعرضوا العمل الجاد أولا، ثم تتبعوه بالنسخة الكوميدية. كان من الممكن أن يلاقى الفيلمان نجاحا لو اتبعوا هذا التفكير. لكن ستانلى كوبريك هو صاحب النفوذ الأكبر. نفوذ يستحقه بالتأكيد. لقد اشترونا أو اشتروا فيلمنا ليحجبوا عرض الفيلم فى السوق، ومن ثم يعرضوا فيلم د. سترانجيلوف أولا ومن بعده فيلم السقوط بسلام. تتركز قصة كل فيلم فى كفاح هذا النوع أو غيره للبقاء، وهذا ما حدث مع ذلك الفيلم.

صاحب متجر الرهونات (١٩٦٥)

رود ستيجر، بروك بيترز، چيم سانشيز، ثيلما أوايفر، ريموند سانت چاك، چوانو هرنانديز، ماركيتا كيمبرل، نانسي آر. بولوك، چيرالدين فيتسجيرالد، باروش لوميت، ليندا جيزر، چون ماكورى، تشارلز ديركوب، يوزيبيا كوزم، وارين فينيرتى.

فيلم صاحب متجر الرهونات، تجربة استثنائية بكل المقاييس. لم يتناول أى فيلم أمريكي هذا الجانب من توحش النازيين. لا أذكر إن كان فيلم محاكمة نورنبرج قد عُرض وقتها أم لا، لكننى لا أعتقد ذلك. ومع ذلك فأنا أؤيد رأى إيلى ويسلى بشدة فى عدم طرح هذه القضية بشكل مباشر، ووقتها ستصبح تجربة فريدة لن تستطيع اللوحات منافستها فى درجة الإبداع. لا أعتقد أن الأفلام يجب أن تتناول هذه القضية بشكل صريح. وطالما أننا وصلنا إلى هذه النقطة، فأنا أعترف أن فيلم قائمة شندلر هو أحد أفضل الأفلام التى شاهدتها فى حياتى. فمن الواضح أن لكل إحساس داخلك ولكل قاعدة تضعها لنفسك استثناء، ويعتبر ستيفن سبيلبرج خير دليل على ذلك. أحببت فيلم متجر الرهونات لعدة أسباب، من بينها أنه يتناول هذه القضية وتأثيرها على حياة رجل دون أن يذكر ذلك صراحة.

أتذكر وجود إشارات فى السيناريو الأصلى لأماكن استخدام لقطات أرشيفية. وللمرة الثانية يتم تمويل الفيلم تمويلا خاصا، فذهبت إلى إيلى لاندو، ممول الفيلم، وقلت له: "إيلى، ليس هناك وسيلة لتنفيذ ذلك. فهؤلاء الناس لم يموتوا حتى أبنى الفيلم على هذا الحدث. سوف أستخدم لحظات متفرقة قليلة، حيث يمكن الإشارة إليها عبر الفلاش باك. سأعمل على العثور على صورة سريعة، تخبرنا بهذا المضمون لنخرج من هذا المأزق." من هذا المنطلق ظهر الفيلم قويا؛ لأنه تناول تأثير الماضى فعليا، تناول حياة رجل لم يستطع التخلص من ماضيه. كما أتصور أن هذا الفيلم من أفضل ما مثل رود ستيجر.

صعب جدا أن تعرف مدى مساعدتى لرود فى أدائه، لأنك لا تعرف أبدا متى تقول الكلمة السحرية التى تستفز الموهبة وتحييها داخل الممثل. أحيانا يصل الممثلون مع أدوارهم إلى صورة متكاملة. وما عليك هنا إلا تحمل مهمة التنقيح الإيجابى. لكن للأسباب الواضحة التى ورد ذكرها، بلغت المشاعر فى فيلم متجر الرهونات درجة معقدة تماما. أتذكر جيدا أن رود كان يعمل بدقة شديدة؛ لأن مساحات المشاعر التى سيتوغل داخلها فى النهاية شاسعة للغاية. من هنا تعاظمت أهمية الاقتصاد فى الإعلان عن هذه المشاعر؛ حتى ننتقل إلى مرحلة الإعلان الفعلى عن الشخصية. أقسى وأسوأ مهمة هنا هى التأكد من أننا لا نشعل الوقود فى أى لحظة، ربما نحتاجها فيما بعد ما بين السطور.

فى البداية لم أكن على يقين من قدرتى على النجاح فى مهنة الإخراج مثلما أنا على يقين الآن. فأنا لا أضع الأفكار والدوافع تحت الفحص بهذا الشكل. أنا واحد ممن يريدون أن يعملوا فقط، ولا أحاول الربط بين الأشياء والأفلام. فأنا أخرج الأفلام التى تثير اهتمامى فى وقتها. ربما تتنوع القضايا كثيرا، ربما يتنوع الأسلوب كثيرا، تماما مثل تنوع التصنيفات. فأنا أقبل على العمل الذى أتفاعل معه بالغريزة. الحقيقة أننى لم أعرف أين كنت أقف فى الماضى. ربما تعرف ذلك بشكل واضح بعد إخراجك فيلمين فاشلين أو ثلاثة. هنا تبدأ العروض التى تأتيك فى التراجع والذبول.

التل (١٩٦٥)

شون كونرى، هارى أندروز، أيان بانين، ألفريد لينش، أوزى ديفيز، روى كنيار، چاك واطسون، إيان هندرى، مايكل ردجريف، نورمان بيرد، نيل مكارثى، هوارد جورنى، تونى كونتر.

اقترح وكيل أعمالى أن أقوم بإخراج فيلم التل، وأعجب المنتج بالفكرة. سافرت إلى لندن لمقابلة شون. لم أكن متأكدا أنه يستحسن وجودى كمخرج أم لا، لكننى أتصور أنه كانت لديه صورة إيجابية عنى. بدأنا العمل على الفور. الناس فى إنجلترا أصابهم

الذعر لأننى كنت أجهل كل ما يتعلق بالجيش البريطانى، لكن الجيش هو الجيش. جيش باكستان أو جيش أمريكا لا يهم. فالجيوش كلها صورة طبق الأصل. كل ما يختلف هو الزى الرسمى. نحيى أعلاما مختلفة، نستدير إلى اليمين وإلى اليسار بأشكال مختلفة، هذه هى الفوارق ليس إلا. بخلاف ذلك كل الأمور سواء.

كنت أدرك أن كونرى ممثل متقد الذكاء. لكنك تعرف الناس وأفكار الناس. سلسلة بوند سلسلة فاتنة، لكن تظل الناس تقول: "هل يمتلك القدرة على التمثيل؟" إنها سلسلة شاقة للغاية، أدى فيها شون أداء كوميديا راقيا. وقد أظهر شون علامات كثيرة منها فى سلسلة بوند. علامات لا تأتى إلا من ممثل بحق. فهى ليست مجرد استعراض موهبة فقط، بل معرفة وثيقة بماهية التمثيل ومتطلباته؛ لهذا كنت متأكدا من قدرته التمثيلية، لم أشك فى ذلك لحظة. اختار شون أن يلعب بطولة فيلم التل. وخرج الفيلم إلى النور بفضل شون. فقد سيطرت عليه رغبة واضحة فى كسر القالب الذى وضعته فيه سلسلة أفلام بوند.

هناك ميزات فى شون. ذهنه حاضر ويمتلك طاقة هائلة. ساحر. مرح. كما أنه جاد جدا فى عمله. لا يهتم بالأمور الاستعراضية كثيرا. لا يريد استخدام الليموزين بالتحديد. يحب الإيمان بحقيقة أن أقصى ما يمكن حمله فى السفر حقيبة على الظهر. وهو أيضا لا يتسامح مطلقا مع الناس الذين لا يعرفون واجباتهم. لو رأيت شون مرة أثناء التصوير فى لحظة هرجلة تقنية، أو عندما يشعر أن المخرج لا يفعل شيئا سوى التسكع وغارق فى شبر من المياه، سترى صورته القاسية جدا. ومعه كل الحق. فهو لا يحب إضاعة وقته. إنه يعمل بكل إخلاص. رجل مدهش بمعنى الكلمة. لقد صنع نفسه بنفسه. علم نفسه بنفسه وعرف الكثير. هناك أشياء لا يعرفها الناس عنه. إنه يغنى كما الملاك. وأنا دائما أستحثه ليلعب بطولة أفلام موسيقية. الحقيقة أنه كان عضوا فى كورال ساوث باسيفيك فى مسارح لندن. إنه عملاق لا حل له. إنه موهبة رهيبة.

تعاونا معا فى فيلم آخر حقق فشلا ذريعا. وأعتقد أنه قدم فيه واحدا من أرقى أدواره التمثيلية. أقصد فيلم المهانة. وفيه يلعب دور شرطى متهما بجريمة، وقدم شون فيه عرضا مذهلا؛ لهذا أنا لا أكن له سوى الحب والتقدير.

كان تصوير فيلم التل هو العذاب بعينه. أقمنا فى صحراء إسبانيا التى شهدت تصوير فيلم لورانس العرب، وهى أغرب بقعة مناخية عشت فيها على الإطلاق. حرارة الجو شىء يفوق حدود الخيال. درجة الحرارة فى النهار مائة وعشرون درجة، ولو فكرت فى الاقتراب من منطقة الكثبان مرة واحدة، سيستقبلك البحر المتوسط من الجانب الآخر، والنتيجة أنك تتنفس هواء البحر طوال اليوم. وطبيعى أن تتصبب عرقا بجنون، لكن بفضل نسائم البحر لا تبتل بدرجة فظيعة. على حين تستنفد المياه داخل جسدك إلى آخر قطرة. بعد مرور اليوم الثالث حرصنا تماما على التنقل بصحبة حبوب الملح والتعامل مع المياه المفقودة، وإلا عندما تحين الساعة الحادية عشرة أو الحادية عشرة والنصف فى الصباح ستسقط منهارا. هل تعرف المقولة التى تحذرك من شرب المياه فى الجو الحار. كان معى ثمانية إسكتلنديين فى هذا الفيلم، وأثبتوا عكس هذه النظرية.

المجموعة (١٩٦٦)

كانديس بيرجن، چوان هاكيت، إليزابيث هارتمان، شيرلى نايت، چوانا بيتيت، مارى – روبين ريد، چيسيكا والتر، كاثلين ويدوز، چيمس برودريك، چيمس كوندون، لارى هاجمان، هال هولبروك، ريتشارد موليجان، روبرت إمهارت، كارى ناى.

على حد علمى هناك أفلام قليلة جدا دارت حول النساء. أعرف بالطبع فيلم "النساء" إنتاج مترو، الذى قدمته مع روزاليند راسل ونورما شيرر فى نهاية الثلاثينيات تقريبا. أعتقد أن روزاليند قدمت أداء كاريكاتيريا. ولم يكن سوى فيلم كوميدى صريح. طبقا لمعلوماتى لم يحدث بعدها أن حاول أى فنان التحقيق فى قضايا النساء بعمق، والنساء الشابات على وجه الخصوص. هذه هى نقطة الانطلاق فى فيلم المجموعة. بدأت الأحداث فى الكلية. وقد وجدت أن سيناريو سيدنى باكمان تعدى حدود التقليدية بمراحل. بل إنه أفضل من الرواية من عدة أوجه. لهذا عندما أرسله إلىّ سيدنى تحركت مشاعرى. وقفزت داخل المشروع فورا.

كانديس بيرجن إنسانة لا يمكن مقاومتها. عرفت من أسلوب دخولها المكتب أنها ستصبح مفاجأة الفيلم! وقد وصل هذا اليقين إلى الجميع. وبرغم أنها تتلقى لوما شديدا من النقاد على مر السنوات، فإنها مازالت فى نظرى ممثلة مدهشة. فهى تقدر على الكثير. كانديس ممثلة خبرتها عريضة، لكنها لم تكن مدربة؛ لهذا كانت فى حاجة إلى مخرج. ولو تأملت أعمالها مع المخرجين الموهوبين، سواء أنا أو مايك نيكولس أو فى هذا الفيلم الرائع الذى مثلته مع آلان ماكلير، ستراها فنانة فاتنة، مرحة، صادقة، مثيرة، بعيدة وقريبة فى وقت واحد. إنها خلاصة العناصر الإيجابية؛ لهذا كانت كاندى هى الاختيار الصحيح.

شيرلى نايت واحدة من أفضل الممثلات الأمريكيات. باستمرار تواجه الممثلات الأمريكات مشكلة تخيل ما سيحدث لهن بعد بلوغ الأربعين. إنهن لا يتعاملن مع أعمارهن مثل الرجال. بول نيومان واصل حياته بشكل طبيعى بعد الأربعين، وكذلك فعل روبرت ردفورد. يتقبل الرجال الأمر الواقع، بينما ترفضه النساء تماما. ثم تزداد الأمور صعوبة. أحيانا تستوعب ممثلات الحياة ببراعة وذكاء مثل جلين كلوز؛ لأنها تواظب على العمل على خشبة المسرح أو فى عرض تليفزيونى يثير اهتمامها. إنها تعمل وتعمل وهذا هو ما حافظ على استمرار مسيرتها الفنية. بينما معظم الممثلات تبدأ فى مواجهة الأزمات. لم يتواصل نجاح شيرلى، مع أنها فى الحقيقة رائعة وأنيقة.

أما فيما يخص النساء الأخريات، فقد فارقت جوان هاكيت الحياة وتوقف مشوارها الكوميدى البديع. اثنتان غلبهما اليأس من المهنة، واثنتان لم يحالفهما النجاح. إنها القصة المعتادة.

لم يكن فيلم المجموعة تجربة سعيدة لى كمخرج. هناك بعض الأعمال المحددة مثل الأفلام أو المسرحيات، التى تحتاج إلى مستوى كوميدى لإخفاء القضايا التى يناقشونها من المنظور الدرامى، حتى يكشف الرداء عن نفسه ببطء. أعتقد أننى لم أستوعب هذا الأسلوب جيدا. لم أتصور أنه مرح بما يكفى. إنها مسألة تتعلق بالإخراج أولا وأخيرا.

المشكلة هنا لا تتعلق بموهبتى أنا، بل بمدى معرفتى بكيفية التعبير عن هذه الكوميديا. لكننى أملك موهبة قيادة الممثلين. وقد استطاعوا أن يؤدوا أدوارهم بنجاح. لكننى لم أكن أعرف الوسيلة المناسبة، وقد استغرقت فى تعلم هذه الحرفة بعض الوقت.

"أعتقد أنه واحد من أفضل المخرجين الذين عملت معهم. لا أتصور أننى اعترفت بهذا من قبل، لكنه دائما يشعرنى بالأمان، وأننى سأنجح حتى لو أديت أسوأ أداء. إنه يمنحنى باستمرار إحساس القدرة على المقامرة، بشرط ألا أتعرض إلى الخسارة مطلقا. أمر مذهل أن يتمكن إنسان من غرس هذه المشاعر داخلك".

ديان كانون - ممثلة

شرائط أندرسون (١٩٧١)

شون كونرى، ديان كانون، مارتن بلسم، رالف ميكر، آلان كنج، كريستوفر ووكن، ڤال آڤرى، ديك وليامز، جاريت موريس، ستان جوتليب، بول بنچامين، أنتونى هولاند، ريتشارد بى. شال، كونراد بين، مارجاريت هاملتون.

مرة أخرى يضرب فيلم "شرائط أندرسون" على الوتر الحساس بسبب الموقف الذى كنا نعيشه. أقصد حقبة منتصف الستينيات. وقتها كانت أمريكا تضج بالكثير من الأنشطة الراديكالية. فقد انطلقت شرارة حركة الحقوق المدنية. لا أعرف لو كانت معركة حماية الحقوق المدنية بالقرب من بلدة وودستوك فى ڤرچينيا قد وقعت أم لا. المهم أننا غرقنا فى قلب مرحلة الاضطرابات بأكملها. وكلنا عرفنا أن الحكومة وضعت مراقبة على كل شىء وكل إنسان. لم نستطع إثبات ذلك، لكننا عرفناه. هنا جاء دور فيلم جيد جدا، ميلودراما هائلة، بحبكة قوية، وقصة جيدة، عن عيون وآذان الحكومة المسلطة

على كل شيء، حتى إن كل شخصية في الفيلم وقعت تحت المراقبة لسبب أو لآخر. وكأن المصادفة هي التي ساقت عيون الحكومة لتسكن الطابق الذي يعلو مركز إدارة منظمة الأفارقة - الأمريكان. مرة أخرى اكتملت الظروف للحصول على فيلم مذهل، حبكة ميلودرامية عميقة تتناول قضية تفاعلت معها بقوة.

إنه أول أدوار كريستوفر ووكن السينمائية. لقد عرفت كريس منذ وقت طويل. فهو أحد أعضاء حزب الممثلين الأطفال مع شقيقه، الذي عمل معي في أيام برامج التليفزيون المذاعة على الهواء. لكنني لا أذكر لو كنت عملت مع كريس أم لا. أما جماله فهو الأمر المثير بحق. إنه وجه جذاب يوقع أي فريسة في حبائله. ليس ممثلا نمطيا على الإطلاق، أداؤه دائما أصلي متكامل، يخصه وحده ولا يشبه أحدا. كنت على يقين من قدراته. أذكر أنه جاءني وقرأ الدور أمامي، فقلت له: "إنه دورك".

سربيكو (١٩٧٣)

آل باتشينو، جون راندولف، چاك كيهو، بيف ماجواير، باربرا إدا - يانج، كورنيليا شارب، توني روبرتس، چون ميدايساي، آلان ريتش، نورمان أورنيلاس، إد جروڤر، آل هندرسون، هانك جاريت، دامين ليك، چو بوڤا.

أعتقد أن حظوظ نجاح فيلم سربيكو مرتفعة اليوم مثلما كانت مرتفعة أثناء عرضه الأول؛ لأننا نعاصر الآن فسادا أبلغ من الفساد وقتها. لا يبدو لي أن القصة ستتوقف أبدا. أنا لا أعرف طبيعة المشاكل في لوس أنچلوس، أما هنا في نيويورك فقد كنا نمر بعملية الثلاثين شرطي القذرة التي ضربت سماء واشنطن. لقد تم القبض على ثلاثين شرطيا في منظومة مثيرة للشبهات. كانوا يجردون الأشرار من المخدرات ويبيعونها لحسابهم. إنها مشكلة أكثر خطورة من الاستيلاء على ساندوتشات بالمجان، هذه هي القصة التي قدمها فيلم سربيكو.

كل ما كشفنا عنه فى جريمة قسم شرطة مدينة نيويورك لم يجد له حلا، حتى لو تم تحديد مكمن الخطورة فيه، لكن تظل جرائم اليوم أشد سوءا . لهذا مرة أخرى نحن نتعامل مع مشكلة واقع عرفناه جميعا، يتصل بحاضرنا بكل قوة فى الوقت الراهن، وهو مصحوب بقصة جيدة جدا تتناول حياة رجل مثير جدا. أشعر بالالتزام الكامل عندما أقدم قصة شخص حقيقى، وأتحمل مسئولية الحفاظ على الحقائق بصدق قدر المستطاع. من الواضح أننى لا أستطيع تصوير كل حقيقة كما حدثت، ولا كل واقعة كما جرت، لأنك تتعامل مع أربع سنوات فى حياة إنسان، ويجب أن تحتوى مسار الأحداث لتقديم فيلم على مدى ساعتين ونصف أو ساعتين. تتربع على قمة اهتماماتى محاولتى المخلصة جدا للإبقاء على روح الشخص ونواياه، وهو ما يجسد عندى معنى حياته فى هذه المرحلة. عندما شاهد فرانك سربيكو الحقيقى الفيلم، وعندما جاء بوب لويس ليحضر عرض فيلم أمير المدينة، شعرت بتوتر لم أشعر به من قبل. تصببت عرقا لأنهما لو أبديا استياءهما من الفيلم، أو شعرا بالإحباط أو الحزن، أو أنهما تم استغلالهما بشكل ما، ستهاجمنى مشاعر فظيعة. ومن حسن الحظ أن الاثنين لم يفعلا ذلك.

لا توجد قصص فى كواليس أفلامى، لأننا نتفرغ للعمل فقط. فأنا أعمل بكل سرعة وكل جهد. على أى حال لو كانت هناك قصص، فلن أحكيها لك.

الهدف الأساسى هو إنجاز الفيلم فى أقرب وقت ممكن. من السهل جدا جدا التصوير فى شوارع نيويورك. فأنت تجد هناك كل تعاون ودعم. حتى الأتوبيسات وتغيير مسارها على سبيل المثال تجدها طوع أمرك. أثناء تصوير فيلم عصر يوم حار جدا، غيروا مسار خط أتوبيس كبير؛ لأن موقع التصوير الذى اخترته كان يعترض الطريق الأصلى للأتوبيس، واستعانوا بأربعة بلوكات لتحويل خط سيره من أجل مساعدتنا. إنهم رائعون فى هذه النقطة. وهم أفضل بكثير من بيڤرلى هيلز التى تدين بالفضل للأفلام فى وجودها.

جريمة قتل فى قطار الشرق السريع (١٩٧٤)

ألبرت فينى، لورين باكال، مارتن بلسم، إنجـريد برجمـان، چاكلين بيسيت، چين - بيير كاسيل، شون كونرى، چـون جيلجود، ويندى هيلر، أنتونى بيركنز، ڤانيسا ريدجريڤ، راتشل روبرتس، ريتشارد ويدمارك، مايكل يورك، كولين بليكلى.

أتصور أن المنتجين هم الذين أرسلوا لى السيناريو، ووقعت أنا فى أسره. فكرت بعدها أنها أفضل حبكة قرأتها فى حياتى. لم أستطع تصديق مدى إبداعها، حتى عندما وصلت إلى نهاية ذلك السيناريو. تتحدث عن الممثلين الذين اشتركوا فى الفيلم. إنهم اثنا عشر ممثلا. وهو ما أصابنى بالذعر. وأبديت موافقتى على إخراجه.

بعدها سافرت إلى إنجلترا لمقابلة المنتجين، وقلت لهم: "اصغوا إلىَّ، هناك صحبة كاملة من أفلام أجاثا كريستى مع مارجاريت راذرفورد. هذه الأفلام كأنها قطع حلوى متناثرة صغيرة من المجتمع الإنجليزى. أما هذا الفيلم فهو دراسة فى النوستولوچيا، ساحر، وهذه المرحلة الزمنية التى يتناولها، وشخصية بويروت التى يقدمها. إنه وجود متكامل، إنه الثراء الفنى بعينه". وواصلت حديثى: "أعتقد أن هناك وسيلة لإخراج هذا الفيلم حتى نتمكن من الاستعانة بنجم فى كل دور. حتى لو قلنا إن هذا هو سقف الأموال وأنتم ستحصلون عليها بالكامل. ترتيب الأسماء سيكون حسب الحروف الأبجدية. الأدوار مرحة تستحق عناء البحث". وقد التزم المنتجون بكل ذلك. كان شون كونرى هو أول من اتفقنا معه، مما سهل مأمورية الاستعانة بالباقين. رحنا نتنقل من ممثل إلى آخر، وحصلنا على الموافقة تلو الأخرى.

استغرقت البروفات أسبوعا. لم تمتد لأسبوعين لأن الشخصيات ليست معقدة إلى هذه الدرجة. أعلن أربعة من الممثلين انشغالهم بأعمالهم المسرحية. كان ألبرت فينى وچون جيلجود وڤانيسا ردجريڤ وإنجريد برجمان يلعبون أدوارا مسرحية فى لندن، بالتالى كانوا يصورون معى أثناء اليوم؛ لهذا أردت أن تمر فترة البروفات كالسهل الممتنع؛ لأنهم جميعا لديهم عروض مسرحية يذهبون إليها فى الليل.

لم تظهر معوقات أمام ذلك الفيلم، باستثناء مشاهد تتابع مغادرة القطار المحطة. وكأنه وحش جاء ليجسد أزمة النقل. فمقياس خطوط السكك الحديدية الإنجليزية تختلف عن الخطوط الأوروبية. وبسبب انشغال الممثلين بمسرحياتهم، اضطررنا للعثور على مكان بالقرب من لندن.

وبالفعل عثرنا على هيكل سكة حديدية ضخمة خصصوها لإصلاح المحركات خارج باريس مباشرة. ولابد أن تقام الديكورات فى لندن؛ لأن هناك ترتيبات إنتاجية تحتم ذلك. فى هذا الوقت كانت الحكومة الإنجليزية تمنحك إعانة مالية، لو أنفقت بعض المال على صناعة فيلم فى إنجلترا. لهذا كان من المحتم إنفاق أكبر قدر من الأموال فى إنجلترا قدر استطاعتنا؛ حتى نحصل على الإعانة المالية. بنينا الديكورات فى لندن وجلبناها معنا إلى باريس. عرفت أن أمامى يومين فقط للتصوير؛ لأن كل ممثل يجب أن يعود إلى عرضه المسرحى يوم الاثنين. لهذا خصصت يوم السبت لتصوير مشاهد كل الممثلين، باستثناء مجموعة الممثلين المرتبطين بمسارحهم. وفى ليلة يوم السبت وبعد الانتهاء من عروضهم المسرحية، طاروا إلى باريس فى طائرات شارتر، وبدأوا العمل يوم الأحد من الصباح إلى الليل. يجب تصوير مشهد مغادرة القطار من المحطة، وهو ما يتطلب فتح وحدة الإصلاح، وهو ما يعنى بالتبعية ضرورة إغراق المشهد فى الليل الكامل، وإلا ستنكشف أنها باريس، باريس المعاصرة اليوم إلى آخر هذه النتائج. كما قلت كان كابوسا يخص حركة النقل، لكنه عمل جميل يستحق العناء.

ذكرت من قبل أننى أصبت بإحباط عميق بسبب فيلم المجموعة، والذى استخلصت منه ضرورة تعلمى وسيلة ما، أو تقنية ما لرفع شىء من فوق الأرض حتى لا يبدو ثقيلا لاهثا مملا. تعلمت درسا عظيما من أعظم كتَّاب الكوميديا الراقية على مر العصور، من أوسكار وايلد، وذلك فى مسرحية له بعنوان أهمية أن تكون جادا، حيث تتمتع كل الأشياء بأهمية كبرى باستثناء إنسانية البشر. وكما تقول ليدى براكمان لأحدهم: "هل ولدت فى حقيبة؟" لم تكن المشكلة أنه طفل غير شرعى، لكن حقيقة ميلاده فى حقيبة فى حد ذاتها هى المعضلة بعينها. إنه الإحساس بما هو مهم وما ليس مهما.

كل ما عليك فقط أن تعكس هذه العبارة. بكلمات أخرى يمكنك أن تبدى اهتماما عظيما كبيرا للفصل فى مشكلة الاختيار بين مشروب أبيض أو أخضر بالنعناع على طبق فضى كبير، لكنك أبدا لا تنفق قلقا كثيرا على تفاعلك مع العواطف من عدمه. فالعواطف ستأتى فى الطريق لا محالة. إنها إشكالية انتقال التوكيد من شىء إلى آخر. ليس هناك أى ضرر أيضا أن تتعاون مع مجموعة من الممثلين لديهم خبرة فى هذا الأسلوب الأدائى أيضا.

عصر يوم حار جدا (١٩٧٥)

آل باتشينو، جون كازيل، كارول كين، چيمس برودريك، تشارلز دورننج، لانس هنركسن، بنيلوبى آلين، سولى بويار، بيولا جاريك، ساندرا كازان، مارشا چين كيرتز، آمى ليڤيت، چون ماريوت، إيستيل أومنز، جارى سبرنجر، كارمين فوريستا.

أنا لا أعرف أى شخص أبدى مقاومة لقصة عصر يوم حار جدا. إنها قصة متوحشة جدا غريبة الأطوار جدا. مَنْ الذى يستطيع التعبير عنها؟ فهى قصة رجل يسطو على بنك؛ ليحصل على أموال لإجراء عملية تغيير جنس صديقه. لم يتعرض فيلم أمريكى لهذه القضية باستثناء فيلم أولاد فى الفرقة، وهو فيلم مختلف تماما. هذه هى القصة غير التقليدية، وقد اندهشت عندما أبدى آل باتشينو رغبة فى لعب هذا الدور، لأن أى نجم أمريكى كبير لم يسمح لنفسه أن يلعب مثل هذا الدور من قبل. لم تكن المسألة فقط مجرد استعادة بهجة العمل مع آل باتشينو، لأن علاقتنا قوية ونحب العمل مع بعضنا تماما، إنما الأهم أن القصة مثالية جدا. فكرة التعامل مع أناس مفترض أنهم عاديون، ويسمونهم أشخاصا غريبى الأطوار. لقد راقنى مبدأ صناعة فيلم عن الإنسانية، عن هؤلاء الأشخاص غريبى الأطوار. أعنى أن هؤلاء ليسوا منبوذين كما نتخيل. إنهم قريبون منا ونحن قريبون منهم. إن كل صفاتنا الإنسانية يجب أن تعامل بمبدأ السواسية. إنه فيلم استثنائى. أنجزنا الفيلم بشغف كبير والتزام بالقضية، وأعتقد أن هذا واضح فى الفيلم. أعتقد أنه فيلم رائع.

أظن أن أكبر ميزة عرفتها عن آل باتشينو هى ثقته بنفسه؛ لأنه قدم دوره باهتمام، ليس فقط من الناحية العاطفية وتعقيد الشخصية، بل على مستوى نجوميته الشخصية. إذن هى ليست مجرد مساهماته فى امتداد صلاحية الفيلم، لكنها مسألة مستوى أدائه. إنها ليست معركة. نحن نحب بعضنا ولم نكذب على بعضنا أبدا، لهذا أدرك آل باتشينو أننى لم أمنحه ثقة زائفة. وإنما أمنحه كل دعم فى استطاعتى، وقد استشعر هو ذلك.

عندما تطرح قضيتى الجنس والموت للمناقشة، حيث يتضمن فيلم "عصر يوم حار جدا" القضيتين معا، فمن الصعب أن تعرف أبدا رد فعل الجمهور تجاههما. وأنا عمرى ما عرفت شيئا ولا استنتجت رد فعل الجمهور. كان يجب أن أبدأ بهذه الكلمات. لكننى لم أكن متأكدا بحق الجحيم من استقباله هذا الفيلم مطلقا. إنها أول مرة يعتصرنى القلق بسبب رد فعل الجمهور.

أخبرت الممثلين أنه يجب علينا عدم الابتعاد عن منظومة السيناريو. يجب أن نحقق بناء كل مشهد؛ حتى نقرب بين الشخصيات ونفسها. طلبت منهم ارتداء ملابسهم بدون وضع مساحيق الماكياج وما شابه. ثم سألنى أحدهم سؤالا، هذا السؤال الأزلى: "وماذا عن كلمات الحوار؟ هل يمكن أن نستخدم كلماتنا نحن؟" فقلت نعم. ومع ذلك كان هناك نظام. لم تكن المسألة مجرد فتح الأبواب لصنع حالة من الفوضى الكاملة. فقد وجد فرانك بيرسون، كاتب السيناريو فى البروفات. وفى نهاية اليوم كنا نلجأ إلى الارتجالات التى تم تسجيلها؛ ليستخدمها فى إعادة صياغة السيناريو. ويبقى ثلاثة مشاهد للارتجال أمام الكاميرا تجربة مدهشة بكل المعانى.

شبكة التليفزيون (١٩٧٦)

فاى دوناواى، وليام هولدن، بيتر فينش، روبرت دوفال، ويسلى آدى، نيد بيتى، آرثر بورجارت، بل بوروز، چون كاربنتر، چوردان شارنى، كاثى كرونكيت، إد كرولى، چيروم ديمبسى، كونشاتا فيريل، چين جروس.

لا يمكن لأحد مقاومة تقديم عمل ساخر عن التليفزيون، خاصة فى ظل وجود سيناريو لبادى شايفسكى. وشايفسكى هو واحد من أرقى الكتاب الأمريكيين الذين عملوا فى الأفلام. أنا لا أتكلم عن فيلم شبكة التليفزيون وحده، بل أيضا عن فيلم أمركة إميلى وفيلم المستشفى. إنها أفلام مدهشة. يمتلك بادى هذا الإحساس تجاه السخف، ويمكنه أن يكتب عنه بخفة دم. كما أنه يمتلك تعاطفا عظيما وإحساسا صافيا بالدراما، من هنا أعتبر هذا السيناريو واحدا من أفضل السيناريوهات التى رأيتها على مكتبى.

أغلب الظن أن فيلم شبكة التليفزيون تناسب مع عصره أكثر مما توقعنا؛ لأن كل شىء تحدث عنه الفيلم حدث بالفعل. لا تتوفر لدى معلومات دقيقة لو كان أحدهم تعرض للقتل على الهواء حتى هذه اللحظة أم لا، لكننى على يقين أنه سيحدث إن آجلا أو عاجلا. بخلاف ذلك فقد تحقق كل ما تناوله الفيلم. ربما يقول الناس: "أوه، يا لها من سخرية ذكية للغاية." بينما نحن نقول: "إنها ليست سخرية لاذعة على الإطلاق. إنه ريبورتاچ صريح." وقد تحقق ما أردناه.

أهم حدث فى هذا الفيلم هو عملى مع بادى. إنه رجل ليس عاديا. حكيم جدا جدا، دقيق الملاحظة جدا. ومع ذلك فنحن كائنان مختلفان كلية. بادى من الزواحف الليلية. وأنا رجل بيتى. بادى لديه فطنة، وأنا لا علاقة لى بها. ينتمى هو إلى جناح اليمين السياسى، وأنا أنتمى إلى حزب اليسار السياسى. لكن تمتد بيننا روابط مشتركة من ناحية رؤيتنا لعبث السلوكيات البغيضة التى يمارسها الكثيرون. من بينهم بادى وأنا نفسى. أنا لا أقول ذلك من منطلق المكانة المتعالية. نحن نتكلم فقط عن السخف الذى يمكن أن يصبغنا جميعا. لهذا فقد ضحكنا كثيرا على أشياء رديئة.

الساحر (١٩٧٨)

ديانا روس، مايكل چاكسون، نيبسى راسل، تيد روس، مابيل كنج، تيريزا ميريت، ثيلما كاربنتر، لينا هورن، ريتشارد برايور، ستانلى جرين، كلايد چى. باريت، ديريك بل، رودريك - سبنسر سيبرت، كاشكا بانچوكو، رونالد [سموكى] ستيڤنز.

فكرة تقديم أى فيلم موسيقى مثيرة للغاية. عندما نتكلم عما أبدعه هذا البلد، سنقول إننا أبدعنا الأفلام الموسيقية. لقد نقلناها من الأوبريت الأوروبية إلى فيلم رجال ودمى. رغم بعض العيوب فى سيناريو فيلم الساحر، فإنه كان مع ذلك فرصة لتقديم فيلم موسيقى، فى وقت خلت فيه الساحة من الأفلام الموسيقية بشكل ما منذ زمن. أما الآن فهناك فيلم إيڤيتا، وهناك كلام عن تقديم فيلم شيكاغو.

لو واتتنى الفرصة لأضيف المزيد إلى هذا الفيلم، سآتخذ خطوات مختلفة تماما. أولا وقبل كل شىء سأقوم بتثقيف نفسى. فى ذلك الوقت لم يكن لجرافيك الكمبيوتر وجود، بل مجرد رسومات خشنة وشاشات زرقاء، وحتى هذا العالم لم أعرف عنه شيئا. لو واتتنى الفرصة سأتعلم الثقافة التقنية. فأنا أمتلك موهبة كبيرة فى الأفلام من الناحية التقنية. بمعنى أننى أعرف الكاميرا، الإضاءة، الصوت. إلا أننى أجهل تماما ما نُطلق عليها الآن مؤثرات خاصة. المؤكد أننى كنت سأبنى نفسى بالتعليم والتدريب فى هذا المجال قبل دخول عالم السينما؛ لأننى فاشل فى هذه المنطقة. إنها واحدة من الأماكن التى شهدت ارتطامى بأرض الفشل.

وجهة نظره فى النقاد

أنا لم أتعلم أى شىء من أى ناقد أبدا. أنا لا أعرف أى مخرج تعلم منهم شيئا. أعتقد أن مستوى النقد السينمائى فى هذا البلد، لا يستحق أن تطلق عليه نقدا سينمائيا. فهو إما هذا النوع من الهراء الغامض الغارق داخل ذاته وكل شىء عنده معقد، أو أنه لا يتعدى الفتافيت الواهية مثل من يقول: "إنه فيلم متوحش، دافىء، رائع". إلى آخر

هذه التفاهات والسفاسف. أربع مرات على الأقل فى العام الواحد تقرأ فى بعض الإعلانات أن هذا الفيلم أو ذاك هو أفضل فيلم على مر الزمان، أو أفضل فيلم فى عام ١٩٧٩، أو أفضل فيلم فى أى مناسبة والسلام.

من أهم ما أفتقده فى عالم السينما عدم معرفة النقاد بما يكتبون عنه من الناحية التقنية. وربما تقول: وما أهمية ذلك؟ أجيبك أنك لو كتبت عن الأفلام من باب التسجيل، فعلى الأقل تكون على دراية بما تكتب عنه.

عندما يذهب ناقد إلى حفل كونسير، يمكنه أن يتتبع الموسيقى التى تعزف. يمكنه قراءة الموسيقى. بينما لا يوجد أي شخص يدرك أى شىء عن الأفلام من الناحية التقنية، لأن التقنية هى مكمن الفن والإبداع. إنها الأدوات التى نقدم بها الأفلام. فنحن وسيط تقنى. هناك كاميرا، هناك فيلم، هناك إضاءة. هكذا نصنع الأفلام. ولو كنت تجهل المهام التى تحققها التقنيات، أيا كانت المؤثرات المستخدمة فى العمل وتأثيرها على العمل، فليس عليك إلا أن تبدى رأيك فقط. فى هذه الحالة سيصبح رأى عامل المصعد سارى المفعول مثل رأيك أو رأيي أو رأى إنسان يدفع ثمن التذكرة. من هنا يتسبب هذا النقص المعرفي فى تراجع عملية النقد برمتها لتستقر فى حالة العبث.

أمير المدينة (١٩٨١)

تريت وليامز، چيرى أورباش، بوب بالابان، كارمن كاريدى، تونى دينيديتو، لانس هنركسن، ريتشارد فورونچى، لون بليت، كينى مارينو، أنتونى بيدچ، نورمان باركر، بول رويلنج، چيمس توكان، ستيف إنوود، لندساى كروز، ماثيو لورانس، تونى توركو.

فيلم أمير المدينة، عمل جذاب جدا بسبب تعقيداته. لم أقرأ أبدا كتاب روبرت ديلى. لم أقرأ أبدا كتابا يجنح بدوافع الناس ناحية الغموض والتعقيد، حتى لا يمكنك الثقة بأحد، لأن لا أحد يقول الحقيقة. لم تعلن الحكومة عن الحقيقة، ولم يعترف بوب لوسى بالحقيقة. لا أحد يقر بما حدث. مع أن كل شخص كان يسعى وراء الحقيقة نظريا.

وهذه مسألة لذيذة لأنها تشبه مسار حياتنا البغيضة كثيرا. ليس من باب القصد والتعمد مثلما حدث فى هذه الحالة، لكنه أمر يحدث كثيرا؛ لهذا اعتبرتها قصة لا تقاوم.

لم أبحث عن ممثلين أكفاء لفيلم أمير المدينة، بل عن ممثلين مدهشين. لم أتخيل ممثلين لهم مواقف سابقة مع الجمهور. فقد استشعرت أن الموقف متفرد، حتى إننى لم أرغب فى استدعاء أى ممثل له ماض حى على خشبة المسرح. طلبت منهم فقط تأمل الفيلم؛ كى يتمكنوا من التعامل مع المعضلة الأخلاقية.

وهذا جزء مما تحدثنا عنه سابقا، أقصد عدم معرفة النقاد بما يحدث على المستوى التقنى. ذات مرة قدمت فيلما بعنوان رحلة يوم طويل فى الليل، مع كاثرين هيبورن، رالف ريتشاردسون، چاسون روباردز، دين ستوكويل، وقد كان الفيلم مطابقا للمسرحية المأخوذ منها. أى أنه لم يكن هناك سيناريو. فمسرحية يوچين أونيل هى نفسها السيناريو. وأتصور أنه فيلم ضخم وواحد من أفضل الأعمال التى قدمتها. وأذكر أنه فاز بنصيبه من المقالات المدهشة أيضا.

لكننى أذكر أيضا أن بعض المقالات التى قرأتها - أقصد فى الفترة التى كنت مازلت أقرأ فيها المقالات - قالت إنه مسرحية مصورة سينمائيا. أعتقد أن هناك تقنيات سينمائية أكثر تستحق الذكر مقارنة بأى فيلم من أفلام الويسترن. تعقيدات الكاميرات، الإضاءة، العدسات، تصوير كل مشهد وأسلوب مونتاچه، وكل شىء آخر يعد درسا فى الإخراج السينمائى. يتضمن فيلم أمير المدينة نوعية متطابقة من التعقيدات التقنية. لا أعرف لو كان الجمهور سيهتم بما نفعله من الناحية التقنية، لأنه سيورطهم فى الكثير من المصطلحات السينمائية، لكنه على أى حال واحد من أجمل الأفلام التى نجحت كما يجب، من ناحية التقنيات المستخدمة فى فيلم سينمائى. ورغم ذلك فهى تبدو وكأنها مسألة عادية سهلة. وهى ليست كذلك على الإطلاق. فقد نجحنا فى تنفيذ كل شىء. أبدعنا كل شىء بعناية دقيقة. وأنا لا أحب اللحظة التى يرى فيها الجمهور مراحل العملية التقنية. أعتقد أن هذا لن يهمهم فى شىء. كل ما يحتاجونه هو

إقامة علاقة مع الفيلم بأى طريقة يحبونها. إنها تقنية مستترة بشكل جيد، والحقيقة أن هذا الفيلم عامر بالإبداع التقني. هناك مخرجون آخرون أدركوا ما فعلت. لقد نشأت صداقة بين كيروساوا وبيني؛ لأنه عندما شاهد الفيلم اندهش من تفوق الإبداع التقنى المقدم داخله. يستطيع المخرجون رؤية ذلك، أما النقاد فلا يستطيعون.

مصيدة الموت (١٩٨٢)

مايكل كين، كريستوفر ريف، ديان كانون، إرين وورث، هنرى چونز، چو سيلفر، تونى ديبنديتو، آل ليبرتون، فرانسيس بى. كريمر، چونيور، ستيوارت كلاين، چيفرى ليونز، چويل سيجل، چينى لوميت، چين هيلر، چورچ بيك.

أتصور أن فريق الممثلين فى فيلم "مصيدة الموت" كان رائعا. بالمناسبة هذا الفيلم هو أول أعمال كريس ريف بعيداً عن شخصية سوبرمان. مرة أخرى نشير إلى ممثل مدهش بوضوح، لكن لم يتمكن أحد من اختراق السطح الخارجى للنظر إلى حقيقة موهبته الطيبة. فجئت إليه ومعى السيناريو، الذى يمنحه فرصة لعب دور رجل شرير حقيقى، لكنه متخف بشكل كبير. وطار كريس من الفرح بالدور. كما أن مايكل وبالتأكيد ديان يقفان فى زمرة الممثلين الكوميديين أصحاب الروح الخفيفة المرحين عندنا. هذا لا يعنى أنهما ليست لديهما القدرة على أداء الأدوار الثقيلة، لأنهما ببساطة يقدران على ذلك. فالاثنان ممثلان مدهشان مثيران.

الحُكْم (١٩٨٢)

بول نيومان، شارلوت رامبلنج، چاك واردن، چيمس ماسون، ميلو أوشيا، ليندساى كروز، إدوارد بينز، چولى بوفاسو، روكسان هارت، چيمس هاندى، ويسلى آدى، چو سينيكا، لويس چى. ستادلين، كينت برودهارست، كولين ستنتون.

الحقيقة أن فيلم "*الحُكْم*" زارنى فجأة من غير ميعاد. تعاون ديڤيد براون وريتشارد زانوك فى كتابة هذا السيناريو لبعض الوقت مع مخرج آخر ونجم آخر، وقد زادت الأمور بينهم من سيئ إلى أسوأ. ساقت المصادفة البحتة ديڤيد ماميت لكتابة المسودة الأولى من السيناريو، وساقتنى أنا لأقرأه. لكن حدث أنهم تخلصوا من هذا السيناريو، وانشغل الجميع بإعادة كتابة السيناريو عدة مرات بتكلفة مليون دولار. خمس مسودات أخرى على وجه الدقة. لهذا عندما اتصل بى براون ليطلب منى إخراج الفيلم، أبديت اهتماما كبيرا به ووافقت.

فى هذا الوقت كان ماميت يعمل معى على سيناريو آخر، وأخبرنى أنهم رفضوا المسودة الأولى التى كتبها لفيلم *الحُكْم*. من هنا حصلت عليها وقرأتها. لهذا عندما اتصل بى ديڤيد براون، أخبرته بوجود النسخة الرائعة التى كتبها ماميت. فسكت برهة على التليفون، وقال:"أوه، لقد تمادينا فى محاولات إعادة كتابة السيناريو منذ ذلك الوقت". فقلت له: "سمعت بذلك. لكن هذه النسخة هى التى أحببت أن أخرجها لو كنت تريدنى أن أخرجها." فقال: "لماذا لا تقدم لى معروفا؟ اقرأ المحاولات الأخرى ودعنا نتحدث مرة ثانية." وأرسل لى أربعة سيناريوهات أخرى، وقرأتها جميعا. بعد ثلاثة أيام عاودت الاتصال وقلت له: "لا، لا أريد إلا سيناريو ماميت. صحيح أنت المنتج، لكن هذا هو السيناريو الذى أريد أن أخرجه. من فضلك، لو لم توافق، ابحث عن مخرج آخر". فقال براون: "لا، لا، لقد انتهينا من هذا الأمر وسنعود إلى نسخة ماميت".

بمجرد ما طلبنى ديڤيد وريتشارد لإخراج هذا الفيلم، أوصيت بالاستعانة ببول نيومان، فذهب إليه السيناريو. وبعد ثمان وأربعين ساعة سمعته يقول: "هيا نبدأ العمل".

لم يكن من السهل العثور على مفاتيح لشخصية مثل فرانك كالڤن. أولا وقبل كل شىء كان الرجل معقدا جدا. هناك شىء ما يتعلق بكتابات ماميت، وهو أحد الأسباب التى تجعل من عمله ممتعا مثيرا بلا نهاية. إنه يعطيك سطرا واحدا، لكنه يتوقع من الممثل والمخرج القيام بملء ما بين فراغات ثلاثة أسطر صامتة. وعليك أنت أن تفتش

وتبدع فى هذه المنطقة الخفية الساكنة التى تركها لك ديفيد، وتبحث فيما لم يقله، وفى كيفية تجسيد هذا العمل. فأنت تجسد هذه المساحات غير الناطقة طوال الوقت. إنها أحد الأسباب التى تجعل من ماميت كاتبا صعبا جدا فى تمثيل أعماله. وهذا ما يستنزف منا الوقت كله. ورحنا نفك شفرات الشخصية بهذه الطريقة.

أحاديث جاربو (١٩٨٤)

آن بانكروفت، رون سيلفر، كارى فيشر، هارفى فيرشتاين، هرميون چنجولد، ستيفن هيل، أندرزيدچ بارتكوياك، هوارد دا سيلفا، كاثرين هيكس، دوروثى لودون، مارى ماكدونل، كارين شاللو، ريتشارد بى. شول.

لا يبدو الكثير من الأفلام التى قدمتها قريبا من نوعية الأفلام التى أود اختيارها لإخراجها. أنا مهتم بالكثير من الأشكال والتصنيفات. وقد جاءنى فيلم عاطفى جدا، لطيف جدا، عن أم تحتضر وتريد مقابلة جريتا جاربو. لمست بنفسى مدى سحر مستوى السيناريو. إنه ليس فيلما عظيما كبيرا، لكننى تمنيت إخراج فيلم فاتن خفيف الروح. لا أعرف لو كنا نجحنا فى إنجاز كل ما حلمنا به أم لا. من الواضح أن المشاهدين لم يستشعروا معاناتنا فى مهمتنا، لأن الفيلم لم يحقق نجاحا كبيرا. لكن تظل آنى بانكروفت حلمى الشخصى. اعتدنا على العمل معا فى عروض التليفزيون على الهواء عندما كان اسمها آن مارنو، مجرد فتاة إيطالية جميلة من برونكس، والعمل مع آنى سبب آخر لإخراجى هذا الفيلم.

شئون عائلية (١٩٨٩)

شون كونرى، داستن هوفمان، ماثيو برودريك، چانيت كارول، فيكتوريا چاكسون، بل مكاتشيون، ديبورا راش، مارلين كوبر، ساليم لودفيج، ريكس إيفرهارت، چيمس توكان، مارلين سوكول، توماس إيه. كارلين، تونى ديبنديتو، إيزابيل مونك.

شكّل فيلم شئون عائلية لحظة إخفاق كبيرة فى حياتى، وأنا مسئول عنها بشكل جزئى. أظن أن ڤينس باتريك فشل أيضا فى كتابة السيناريو لدرجة ما. لكنها دائما مسئوليتى أنا؛ لأننى لم أدفعه لتنقيح السيناريو. ولم أجد حلا لهذه المشكلة حتى انتهيت من الفيلم.

كنت أريد تقديم فيلم عن خرافة. وعادة ما تبدأ الخرافات بعبارة "كان ياما كان"، صحيح؟ أنا لست غبيا. أعرف أن داستن هوفمان لا يصلح من ناحية الشبه أن يكون ابن شون كونرى. وأعرف أن ماثيو بروديك لا يصلح من ناحية الشبه أن يكون ابن داستن هوفمان. لكن هذه المسألة كانت أحد أسباب البهجة الكامنة فى اختيار فريق العمل بهذا الشكل، وهى طريقتى التى أتحمل مسئوليتها لأقول لك، هيييى توقف لحظة، فكل ما تراه ليس صحيحا. لا يجب أن تؤخذ الأمور بهذه الجدية. إنها فرصة للجمهور لينعم بلحظة مرح، فى ظل وجود حكاية جميلة ممتزجة ببعض الضحكات كما تمنيت. لكن الفيلم لم ينجح لأن أسلوب الدراما تغير بنسبة أكثر من ستين بالمائة عن مرحلته الأولى.

عندما قبض رجال البوليس على ماثيو وتم الحكم على شون بالسجن، ذهب الفيلم فى مساحة مظلمة لم يستعد لها الجزء الأول من الفيلم جيدا. بالتالى لم يمسك الفيلم لا بالسمك ولا بالدجاج. لم يصادف الفيلم نجاحا. لكن مرة أخرى كنت أريد تقديم فيلم عن قصة خرافية.

يختلف شون وداستن تماما من ناحية منهج الأداء. شون لا يسأل. وداستن يريد البحث فى كل شىء. إنه ممثل رهيب. متوهج جدا جدا. أسئلته ليست موجعة ولا تافهة. بل دقيقة ويستخدمها فى بناء الشخصية التى يلعبها. أعرف كل القصص التى تصفه بالإنسان الصعب جدا. لكننا لم نواجه هذا الموقف. لست على علم بما جرى فى الأفلام الأخرى، لكنه ممثل ثرى للغاية. وشعورى دائما أنه هذا الممثل والإنسان البرّاق الفياض. لو احتاج إلى ساعتين للمناقشة ليصل إلى الأداء الصحيح للمشهد، فدعه ينال ما يريد. فربما تجد أنت أيضا ما تبحث عنه.

سؤال وجواب (١٩٩٠)

نك نولتى، تيموثى هوتون، أرماند أسانت، باتريك أونيل، لى ريتشاردسون، لويس جوزمان، تشارلز دوتون، چينى لوميت، بول كالديرون، إنترناشيونال كرايسيس، دومينيك شيانيز، ليوناردو سيمينو، فايڤوش فينكل، جوستاڤو برينز، مارتن إى. برينز.

أعتقد أن فيلم سؤال وجـواب واحد من أفضل أفلامى. علامة مميزة فى التمثيل. لا أتذكر الكثير من الأفلام التى قدمت رؤية صادقة للعنصرية فى أمريكا. وأنا لا أتكلم هنا عن العنصرية فى أبسط صورها. أتكلم عن العنصرية المزروعة داخل جسد المجتمع. ربما يقول المتورطون فى هذه الأمور: "هيبى، أنا لست عنصريا". معظم رجال الشرطة سيخبرونك أنهم ليسوا عنصريين. لكن هناك دليلاً دائمًا على عدم إدراكهم العنصرية داخلهم. ربما تكون هذه الأمور تراجعت اليوم. لست متأكدا من ذلك.

اعتاد رجال الشرطة الأيرلنديون على التجول مع بعضهم، وينطبق الحال نفسه على الكثير من الجنسيات، يبدو أن منظمات رجال الشرطة تنحدر من سلالة واحدة ومن خيوط عنصرية واحدة. المؤكد هنا أن بعض أصحاب البشرة السمراء من الرياضيين يعملون أفراد حراسة أيضا. هنا يتجلى التقسيم بين البشر. يبدو أنه قد مر زمن طويل على فقدان الناس إدراكهم لما يجرى من حولهم.

هذا هو محور اهتمام فيلم سؤال وجواب. قضية جوهرية تماما. مؤلف الكتاب هو إد توريس، أول قاض لاتينى يعين فى نيويورك. إنه مثل الأم قاسية القلب. فقد اشتهر بأنه ينظر باستهانة إلى السجين المنتظر إعلان الحكم بالسجن؛ ليقال له: "هذا هو إد. إنه رجل بقلب لا يلين، إنه ليس يساريا، إنه يمينى إلى حد بعيد. إنه رجل قاس ويعرف ما يتكلم عنه".

لم يتضمن الكتاب التأكيدات الراديكالية التى وضعتها أنا فى السيناريو؛ لهذا أردت أن أكتبه بنفسى؛ لأنه عندما أصل إلى مستوى معرفة اللغة، والإحساس بصوت كل شخص،

مثلما حدث فى فيلم أمير المدينة أو فيلم سؤال وجواب، أحب أن أكتب العمل بنفسى. أنا لا أعتبر نفسى سيناريست يتنافس مع بادى شايفسكى أو ديفيد ماميت. فالكتابة موهبة مخيفة ولها عالمها المستقل. لكن عندما أعرف نوعية هؤلاء الناس، تصبح مهمة الكتابة أسهل بالنسبة لى بعض الشىء.

أعتقد أن أفلامي تحمل الكثير من المصداقية، أكثر من تفتيشها عن وصفها بكلمة تتلخص فى أنها تطرح إحساسا صارما. تبدو أفلامى واقعية مهما كان أسلوب الإخراج. هذه المقولة تكررت كثيرا. وكل الأشياء التى يتكرر قولها، تجدها تبتعد عنك أكثر بشكل ما.

أذكر أننى قلت إن هنرى فوندا وچيمس ماسون وسبنسر تريسى ثلاثة من أفضل ممثلينا فى السينما على مر الزمن، لكننى تعذبت جدا من قراءة مقالات عن هانك فوندا، تقول إنه أدى أداء لامعا مرة أخرى، وكأنه حدث سهل يمر مرور الكرام. مع أنه ليس كذلك أبدا.

قال أحد النقاد إن أفلام سؤال وجواب، سربيكو، أمير المدينة تستكمل ثلاثية سيدنى لوميت غير المعلنة عن قصص شرطة نيويورك. أعتقد أن مسمى ثلاثية عبارة معتدلة. لكن ماذا سيفعلون الآن مع فيلمى الجيد هبوط الليل على مانهاتن؟ ماذا سيطلقون على مجموعة هذه الأفلام عندما لا تصبح ثلاثية، عندما يبلغ عددها أربعة؟ أنا لست منزعجا من ذلك، لكننى أتساءل لماذا توضع الأمور فى مصطلحات استعراضية مدعية. وجهة نظرى أنه مجرد فيلم آخر عن نيويورك ورجال شرطة نيويورك، وها أنا الآن أنتظر فيلمى الرابع الذى يتناول هذه المنظومة، وأتمنى الوصول إلى الفيلمين الخامس والسادس. إنها قضية مثيرة لا تنتهى.

"إنه فنان. فنان حقيقى يحب الناس، يحب الممثلين، يحب المهنة، ويحب التسلية أيضـا".

ميلانى جريفيث - ممثلة

غريب بيننا (١٩٩٢)

ميلانى جريفيث، إريك ثال، چون بانكو، تريسى بولان، ميا ساره، لى ريتشاردسون، چيمى شيريدان، چيك ويبر، ديڤيد روزنباوم، روث ڤول، ديڤيد مارجوليس، إدوارد روچرز. الثالث، موريس شل، چيمس جاندولفينى، بيرت هاريس.

تصور الناس أن ميلانى جريفيث، التى أعتبرها كنزا وواحدة من أفضل الممثلات لدينا، أخطأت بتمثيل دور إميلى إيدن. وهذا أمر ساحر لأن المؤلف والسيناريست نك باليدچى كان يتناول العشاء معى فى ليلة ما، وسألنى لو كنت قابلت يوما - وذكر اسم سيدة - فقلت لا. فأخبرنى أنها كانت شرطية حقيقية، تشبه ميلانى فى فيلم غريب بيننا. إنها تملك ذلك الصوت الخفيض والجسد الضخم، حتى الشعر الأشقر نفسه. إنهما تتشابهان كثيرا حتى إنه فكر أننى استقيت شخصية ميلانى من هذه السيدة. بالتالى يعد مبدأ رفض ميلانى فى هذا الدور خطأ. لم يحقق الفيلم نجاحا بشكل واضح. سواء كانت ميلانى هى المشكلة، أو السيناريو، أو أنا شخصيا. لا أعرف. مصدر سعادتى فى هذا الفيلم هو عملى مع جريفيث. ويمكننى التعاون معها غدا لو توفر لنا السيناريو الصحيح. رأيى أنها ممثلة مدهشة.

رجال الشرطة، رجال شرطة، ورجال الشرطة إلى الأبد

تجرأ بعض النقاد على الإعلان عن ضجرهم قليلا من سيدنى وأفلامه الروتينية عن فساد رجال الشرطة. سبب اهتمامى بفساد رجال الشرطة هو استمراره وسيره فى الاتجاه الأسوأ. حضرت ذات مرة جلسة فى فرنسا أثناء عرض فيلم أمير المدينة. ودارت مناقشة حول المخدرات فى أوروبا والفساد والمخدرات فى الولايات المتحدة الأمريكية. ثم وقف رجل شرطة فرنسى أبله وقال: "نحن لا نعانى من هذه المشاكل هنا". وكأن مارسيليا هى أطهر مدينة فى العالم. مع أن الحقيقة البديهية تؤكد استحالة رواج تجارة المخدرات، بدون فساد رجال الشرطة وذلك على مستوى العالم أجمع، باستثناء هولندا المسموح فيها بكل المخدرات بالقانون.

إذن نحن نعانى جميعا من توغل سلطة المخدرات، والتى يمكن أن تدمر هذه الدولة من وجهة نظرى. لأول مرة نجد آثارا قليلة للفساد فى إدارة تنفيذ قانون المخدرات ذاتها، وهو ما لم يحدث من قبل. فالأموال الطائلة كانت أكبر من أن تقاوم. كلما رأيت ما يحدث هنا، كلما تمنيت الحصول على التمويل لأستمر فى إخراج أفلام عن هذه القضية، لأننى لا أفكر فى أى شىء آخر يحتل عقلى بهذا الشكل.

أظن أن العنصرية والمخدرات هما السلاحان اللذان يمكنهما تدمير هذا البلد. لا أعتقد أن أى شىء آخر يملك هذه القوة.

هبوط الليل على مانهاتن (١٩٩٧)

آندى جارسيا، لينا أولين، ريتشارد دريفوس، أيان هولم، رون ليبمان، چيمس جاندولفينى، شيخ محمود - بك، كولم فيور، دومينيك شيانيز، بول جلفويل، بونى روز، نورمان ماتلوك، سيدنى أرموس، چيمس مورتو، ميلبا مارتينيز.

أتمنى أن يكون اختيار الممثلين فى فيلم "هبوط الليل على مانهاتن" مثاليا. فالأداء جبار. آندى جارسيا ممثل كبير بحق، ومرة أخرى بسبب العنصرية الكامنة فى اللاوعى وبسبب اسمه، تجدهم يربطون دائما بينه وبين الأحزاب اللاتينية. وقد استعنت به ليلعب دور رجل أيرلندى أسمر يدعى شون كيزى.

مؤكد أن ريتشارد دريفوس، الممثل الأمريكى الذى يستحق كل تقدير، ارتدى عباءة الدور المناسب له بطبيعة الحال، والمستلهم بحرية من شخصية المحامى الأمريكى الراديكالى وليام كانسلر، الناشط البارز فى الدفاع عن الحقوق المدنية. مستر دريفوس ممثل يستحق المشاهدة.

العناية المركزة (١٩٩٧)

آن بانكروفت، ألبرت بروكس، هيلين ميرين، كيرا سيدچويك، چيمس سبيدر، چيفرى رايت، مارجو مارتندال، والاس شون، فيليب بوسكو، إدوارد هيرمان، كولم فيور، چيمس لالى، آل واكسمان، هارفى أتكين.

أتمنى أن يصل فيلم العناية المركزة إلى دفع العناية الصحية إلى الأمام، مثلما فعل فيلم شبكة التليفزيون. أتمنى أن نطرد الجحيم من هذا العالم. إنه فيلم كوميديا سوداء. مضحك جدا جدا. وستجد نفسك بعد مرور ثلثى الفيلم تبدأ فى التساؤل عما يُضحكك بالفعل. إنه فيلم قاس جدا، له أسلوبه الخاص، ومرة أخرى تعددت الأسباب التى ذكرتها لتقديم الضحك والجد فى وقت واحد. أتمنى أن يلاقى الفيلم النجاح الذى أتصوره.

لماذا يحب التصوير فى نيويورك؟

يرجع حبى للتصوير فى نيويورك إلى الاحتفاظ بحياتى الخاصة أيضا. وطالما أننى لا أستطيع اصطحاب الأطفال معى لأنهم فى المدرسة، فمن الضرورى أن أختار. وأنا لا أريد الانفصال عن العائلة. ولا أقدر على اصطحابهم فى كل مكان. إنها مشكلة مقسمة إلى قسمين. لهذا وجدت أن نيويورك سبب مؤثر ورائع باستمرار لتؤدى عملك فى المكان الذى يقف فيه بيتك.

كيف يريد أن يتذكره الناس؟

لا أملك هذه الفكرة الضبابية جدا لتصور كيفية تذكر الناس لى، أو تذكرهم لى أصلا، أو مبدأ رغبتى فى أن يتذكرونى. يبدو لى أن الناس القلقة بشأن هذه الفكرة،

تضع نفسها فى ورطة مخيفة. على الأقل هذا رأيى. لا تستطيع أن تقلق بشأن التاريخ والمستقبل. انجز عملك وعد إلى البيت. فما سيحدث سيحدث بأى حال. فهذا السؤال المثير "كيف يريد أن يتذكرك الناس؟" يلمح إلى أنك فارقت الحياة بالفعل، فما الفرق إذن؟

وجهة نظرى أنها قضية ميئوس منها. وقد صاغها فريد آستير كأفضل ما يكون وقال: "أنا لا أتعامل مع نفسى بجدية، لكننى أتعامل مع عملى بكل جدية." هذه المقولة تلخص كل شىء.

فيلموجرافيا المخرج

اثنا عشر رجلا غاضبا (١٩٥٧).

الولع بالمسرح (١٩٥٨).

ذلك النوع من النساء (١٩٥٩).

الهارب (١٩٥٩).

مشهد من الجسر (١٩٦١).

رحلة يوم طويل فى الليل (١٩٦٢).

السقوط بسلام (١٩٦٤).

صاحب متجر الرهونات (١٩٦٥).

التل (١٩٦٥).

المجموعة (١٩٦٦).

العلاقة المميتة (١٩٦٧).

نورس البحر (١٩٦٨).

باى باى بريڤرمان (١٩٦٨).

آخر السلالة الحية (١٩٦٩).

الموعد (١٩٦٩).

الملك: تسجيلات مصورة (١٩٧٠).

شرائط أندرسون (١٩٧١).

لعبة طفل (١٩٧٢).

سربيكو (١٩٧٣).

المهانة (١٩٧٣).

مولى حبيبتى (١٩٧٤).

جريمة قتل فى قطار الشرق السريع (١٩٧٤).

عصر يوم حار جدا (١٩٧٥).

شبكة التليفزيون (١٩٧٦).

إيكوس "الحصان" (١٩٧٧).

الساحر (١٩٧٨).

فقط قل لى ماذا تريد (١٩٨٠).

أمير المدينة (١٩٨١).

الحُكْم (١٩٨٢).

مصيدة الموت (١٩٨٢).

دانييل (١٩٨٣).

أحاديث جاربو (١٩٨٤).

صباح اليوم التالى (١٩٨٦).

السلطة (١٩٨٦).

السعى وراء لا شىء (١٩٨٨).

شئون عائلية (١٩٨٩).

سؤال وجواب (١٩٩٠).

غريب بيننا (١٩٩٢).

مذنب لدرجة الخطيئة (١٩٩٣).

هبوط الليل على مانهاتن (١٩٩٧).

العناية المركزة (١٩٩٧).

جلوريا (١٩٩٩).

جـــــوائـز

جوائز الأكاديمية

الحُكْم، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٨٣.

أمـيـر المدينة، أفـضل تأليف، سـيناريو مـأخـوذ من مـادة وسـيط آخـر (ترشـيح، بالاشتراك مع بريسون آلين)، ١٩٨٢.

شبكة التليفزيون، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٧٧.

عصر يوم حار جدا، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٧٦.

اثنا عشر رجلا غاضبا، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٥٨.

مهرجان برلين السينمائى الدولى

اثنا عشر رجلا غاضبا، جائزة الدب الذهبى، ١٩٥٧.

مهرجان بوديل

صاحب متجر الرهونات، أفضل فيلم أمريكى، ١٩٦٦.

جوائز الأكاديمية البريطانية

شبكة التليفزيون، أفضل مخرج (ترشيح)، ١٩٧٨.

عصر يوم حار جدا، أفضل إخراج (ترشيح)، ١٩٧٦.

جريمة قتل فى قطار الشرق السريع، أفضل إخراج (ترشيح)، ١٩٧٥.

سربيكو، أفضل إخراج (ترشيح)، ١٩٧٥.

العلاقة الميتة، أفضل فيلم بريطانى (ترشيح)، ١٩٦٨.

صاحب متجر الرهونات، جائزة الأمم المتحدة، ١٩٦٧.

التل، أفضل فيلم بريطانى (ترشيح)، ١٩٦٦.

التل، أفضل فيلم مأخوذ من أى مصدر (ترشيح)، ١٩٦٦.

رابطة مخرجى أمريكا، الولايات المتحدة الأمريكية

جائزة دى. دبليو. جريفيث، ١٩٩٣.

جوائز إدجار آلان بو

أمير المدينة، أفضل فيلم (ترشيح، بالاشتراك مع جاى بريسون آلين)، ١٩٨٢.

جوائز الكرات الذهبية، الولايات المتحدة الأمريكية

السعى وراء لا شىء، أفضل مخرج - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٨٩.

الحُكْم، أفضل مخرج - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٨٣.

أمير المدينة، أفضل مخرج - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٨٢.

شبكة التليفزيون، أفضل مخرج - فيلم سينمائى، ١٩٧٧.

عصر يوم حار جدا، أفضل مخرج - فيلم سينمائى (ترشيح)، ١٩٧٦.

جوائز جوثام

جائزة عن مجمل الأعمال، ١٩٩٨.

جوائز جمعية نقاد السينما بلوس أنچلوس

شبكة التليفزيون، أفضل مخرج، ١٩٧٦.

عصر يوم حار جدا، أفضل مخرج، ١٩٧٥.

المجلس القومى الأمريكى للسينما، الولايات المتحدة الأمريكية

الحُكْم، أفضل مخرج، ١٩٨٢.

جائزة دائرة نقاد السينما بنيويورك

أمير المدينة، أفضل مخرج، ١٩٨١.

مهرجان سان سيباستيان السينمائى الدولى

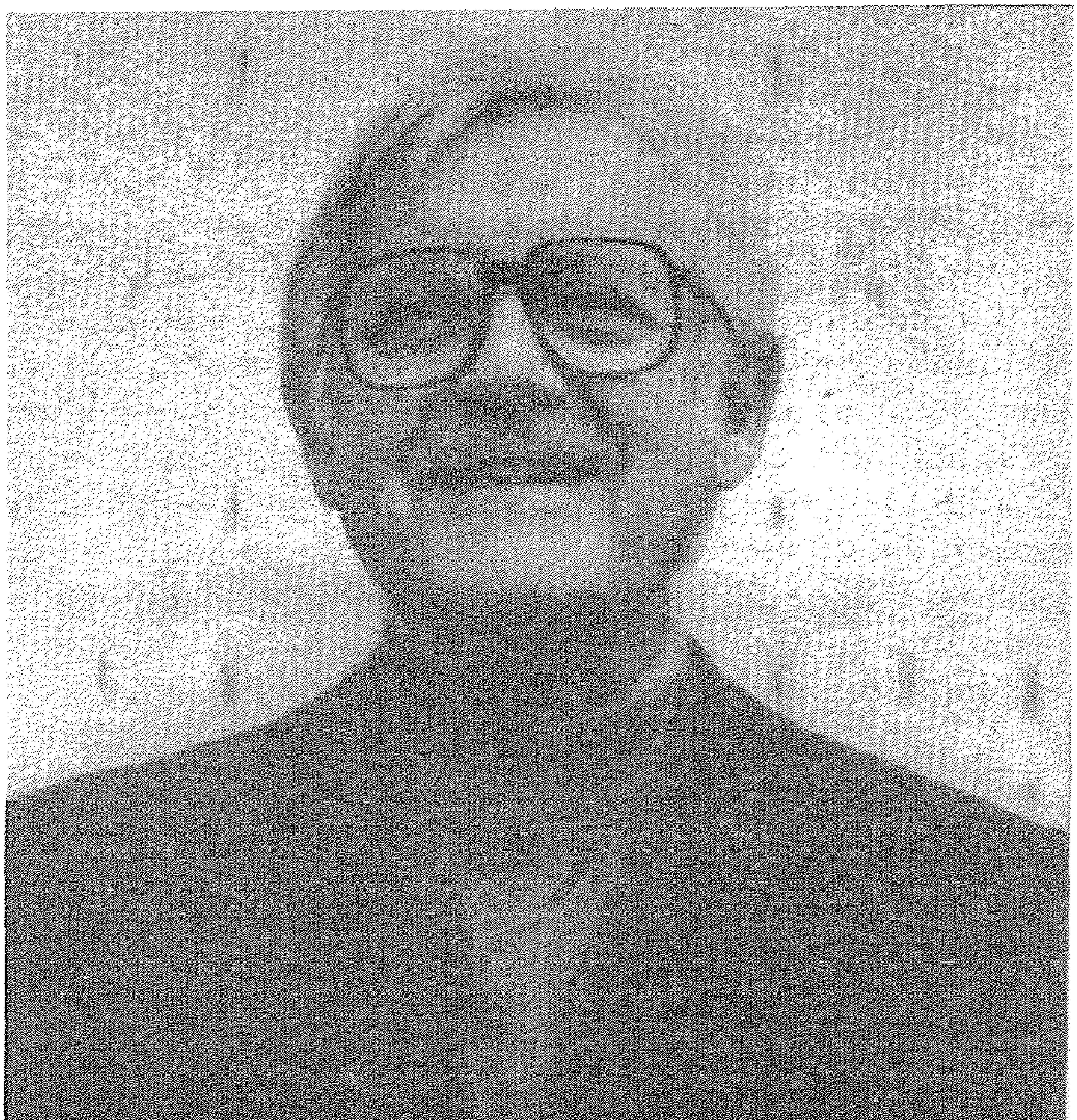
الهارب، الصدفة البحرية الفضية، ١٩٦٠.

مهرجان ڤينيسيا السينمائى

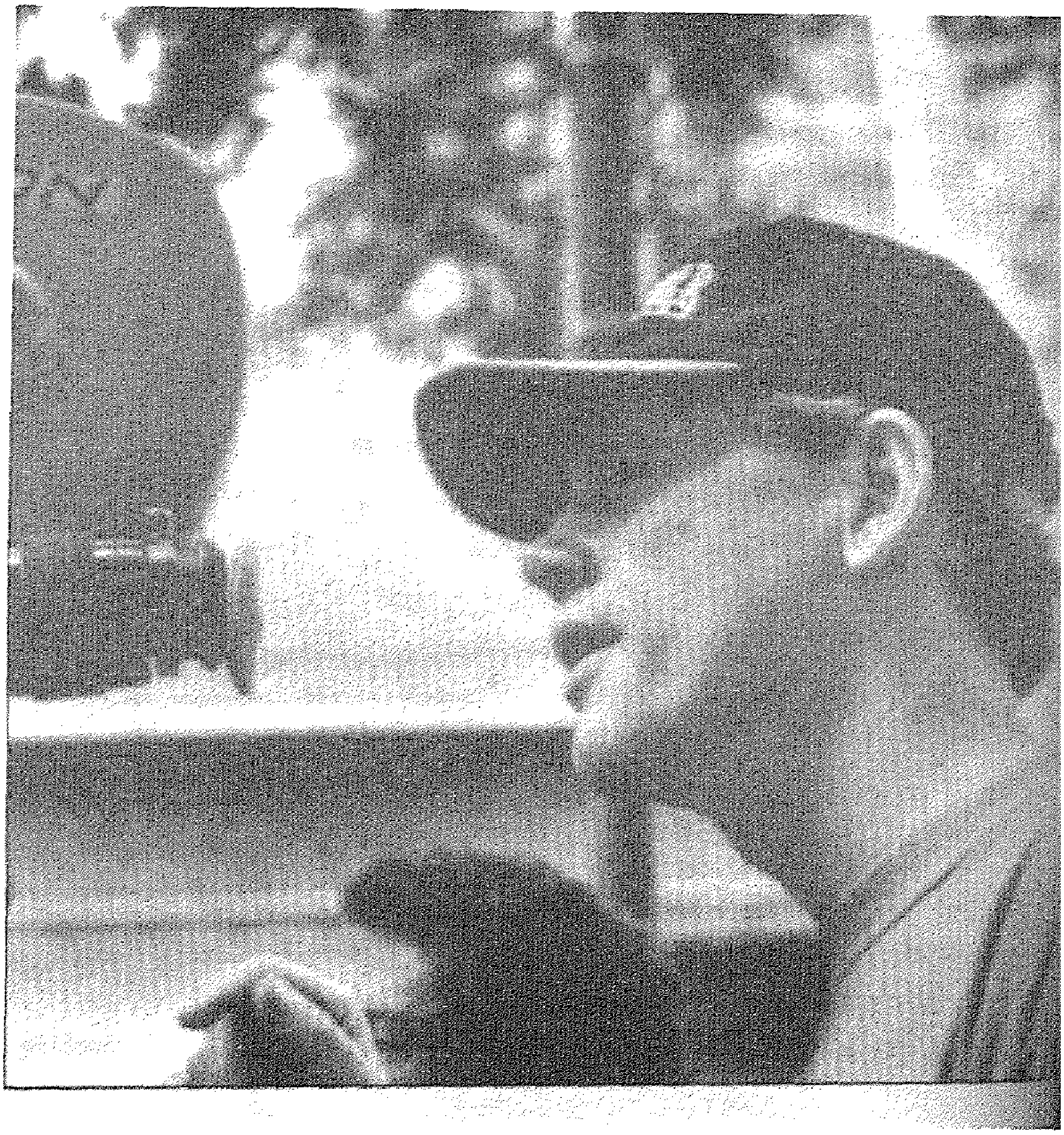
أمير المدينة، أفضل فيلم، ١٩٨١.

ملحق

صور المخرجين

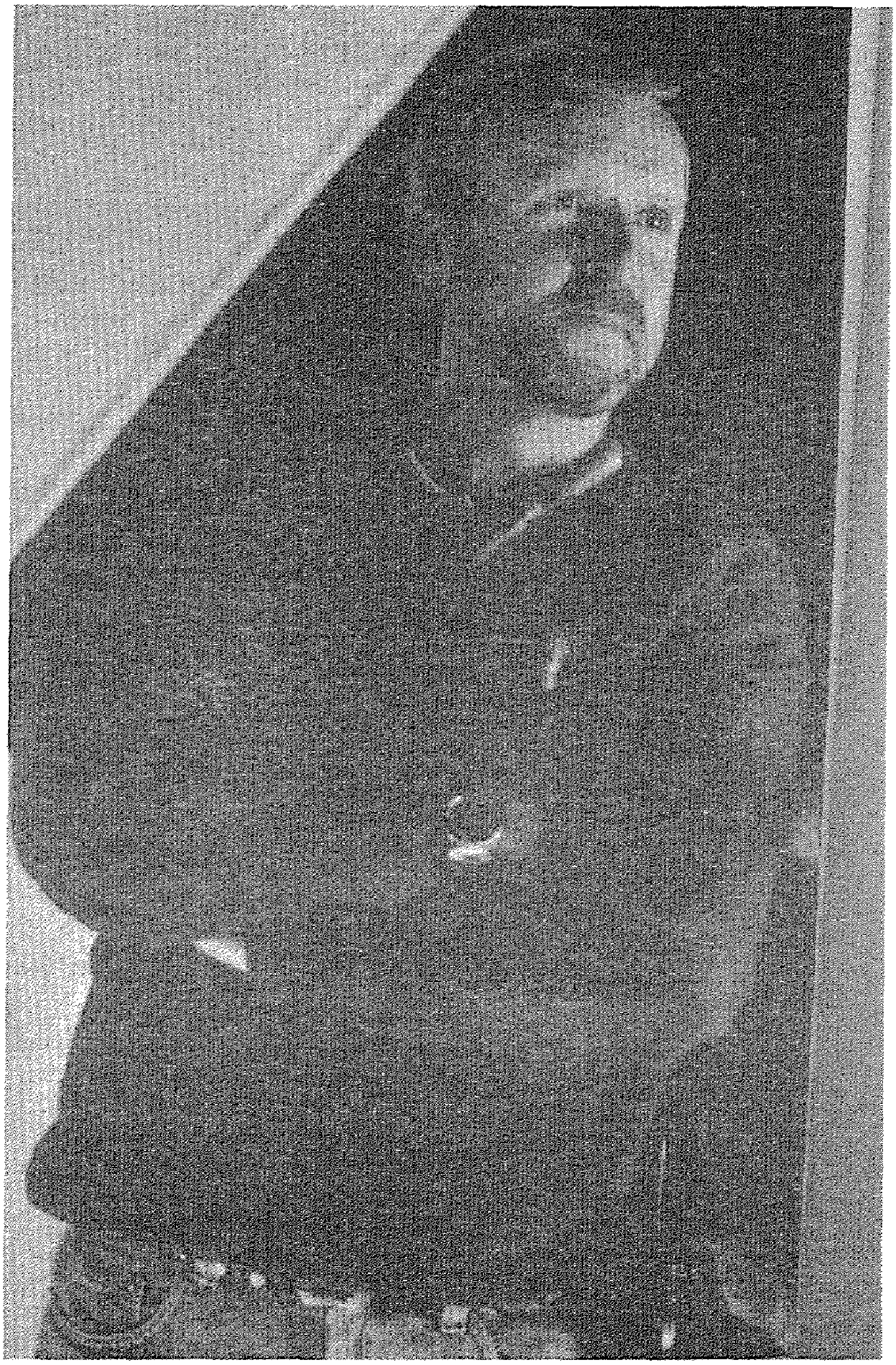


روبــرت وايــز

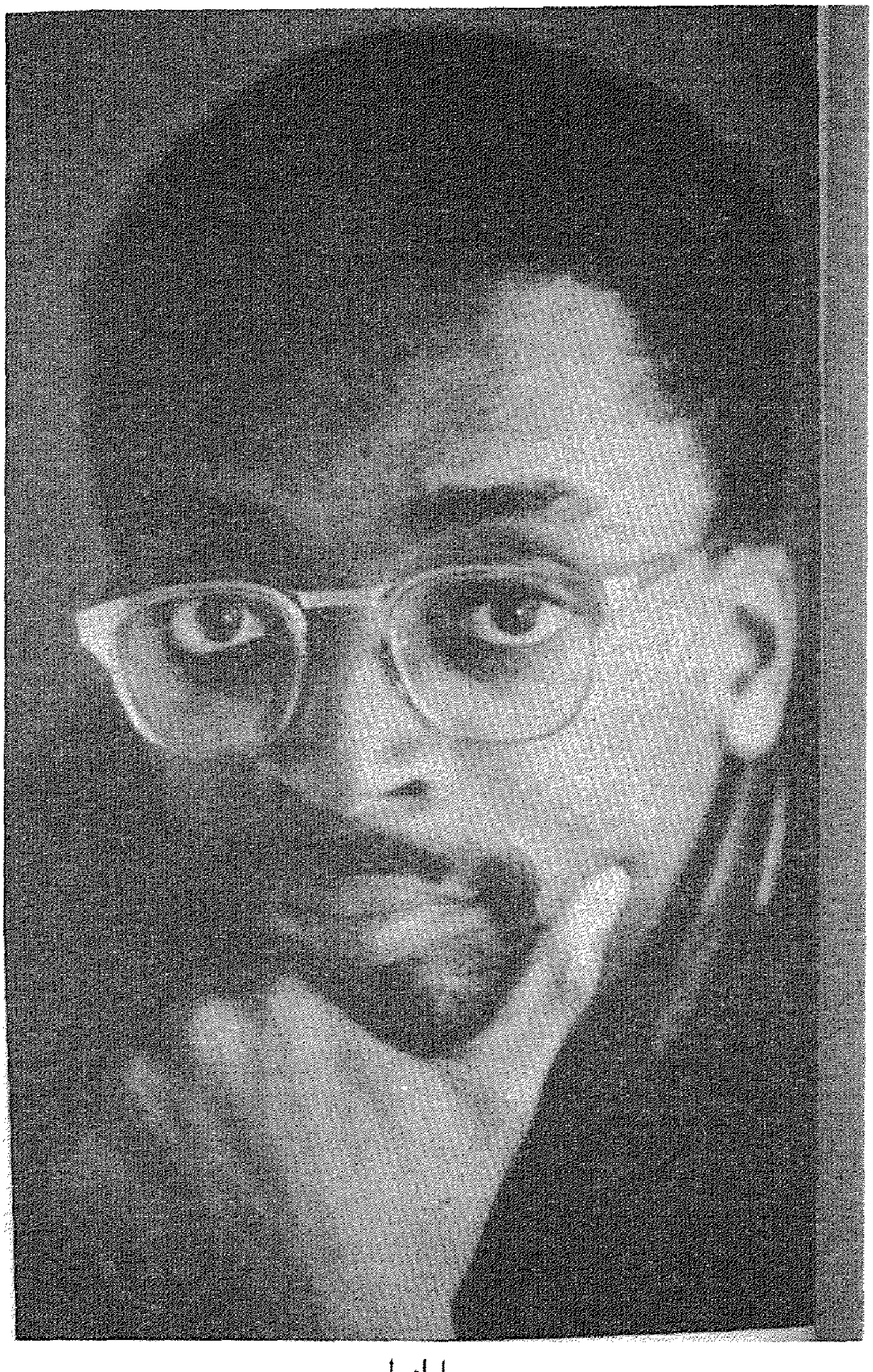


رون هـوارد

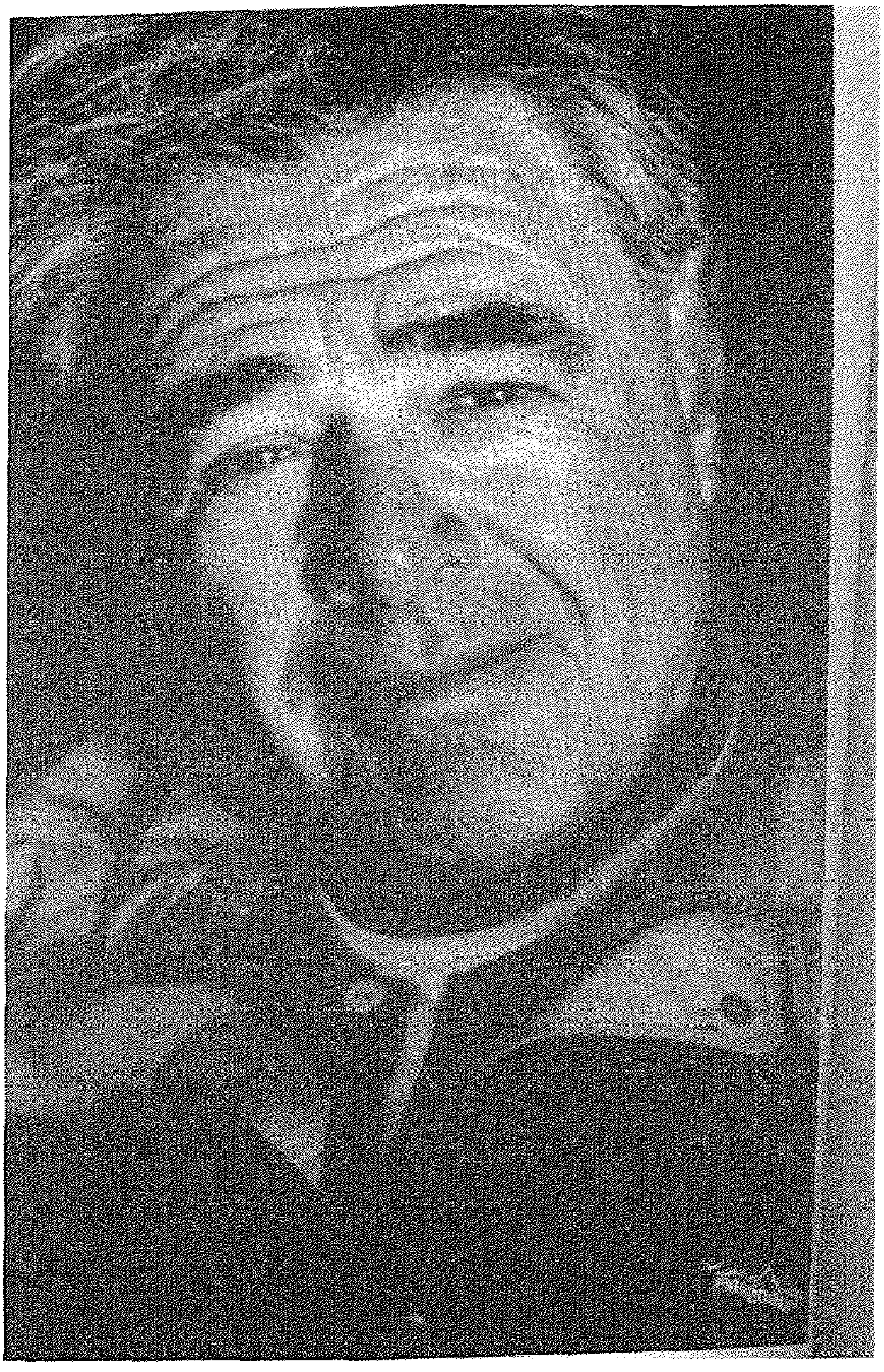
سـيدني بـولاك



چیمس کامیرون

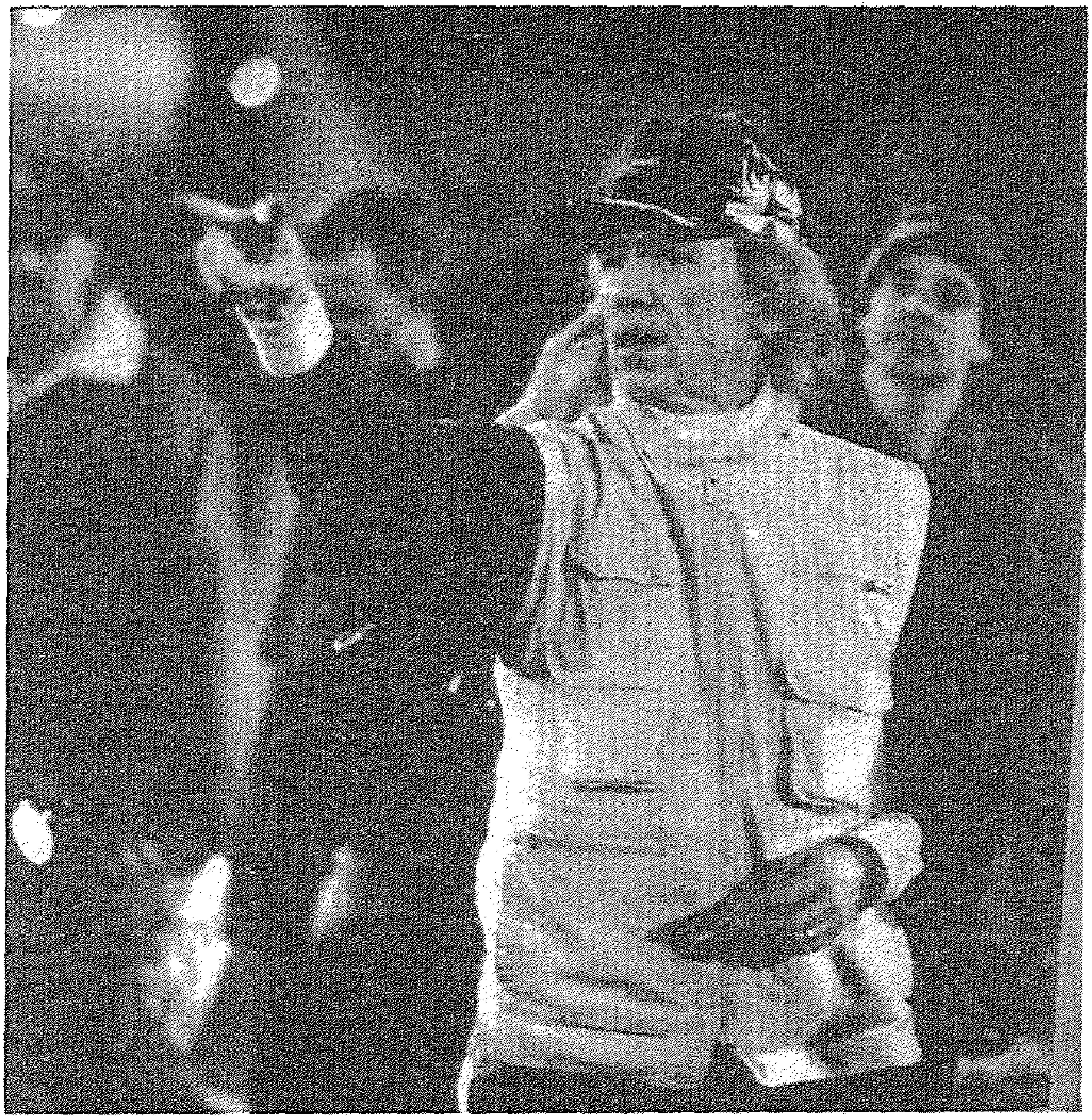


سـبايك لـى

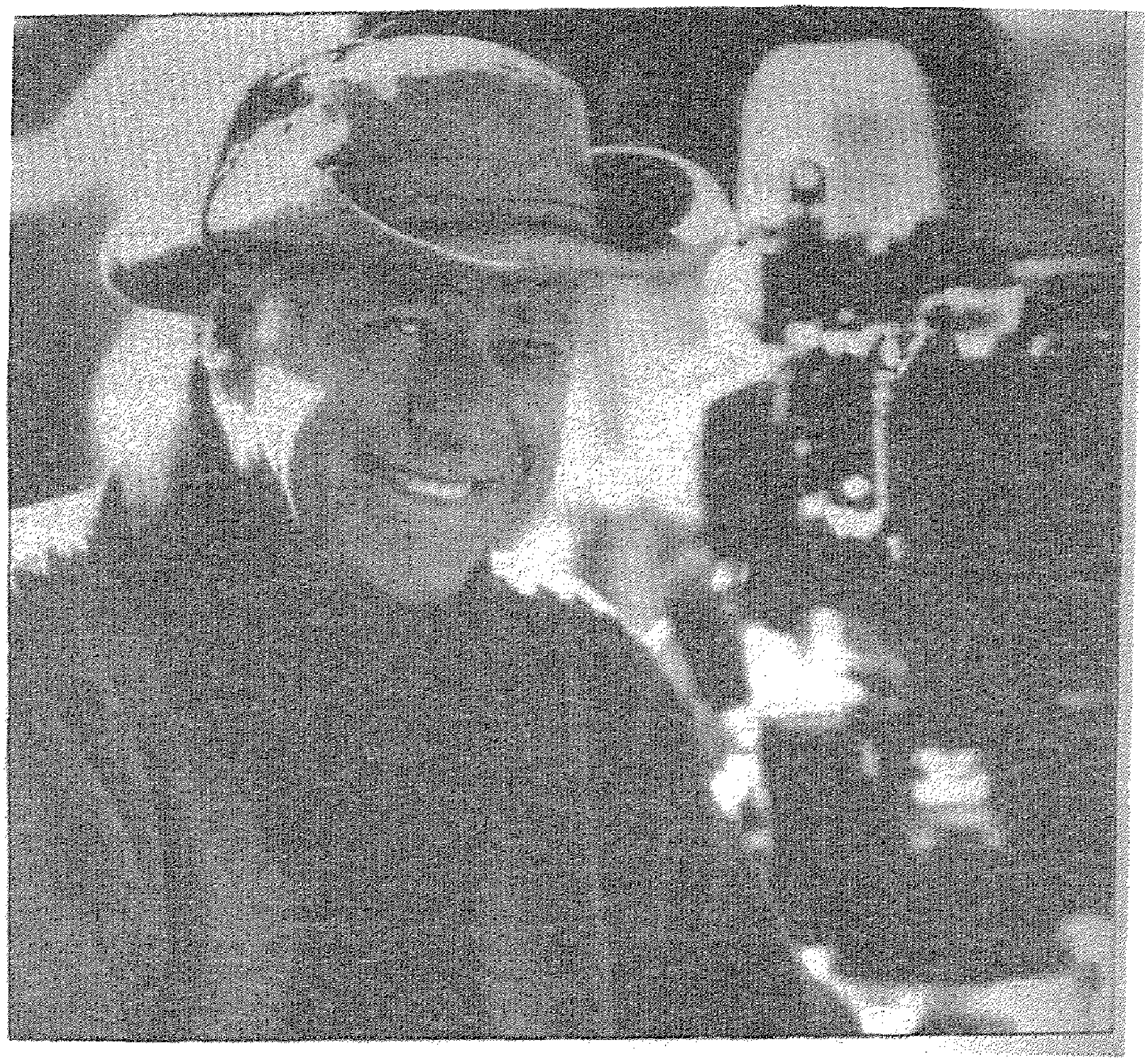


ريتشـــارد دونـــر

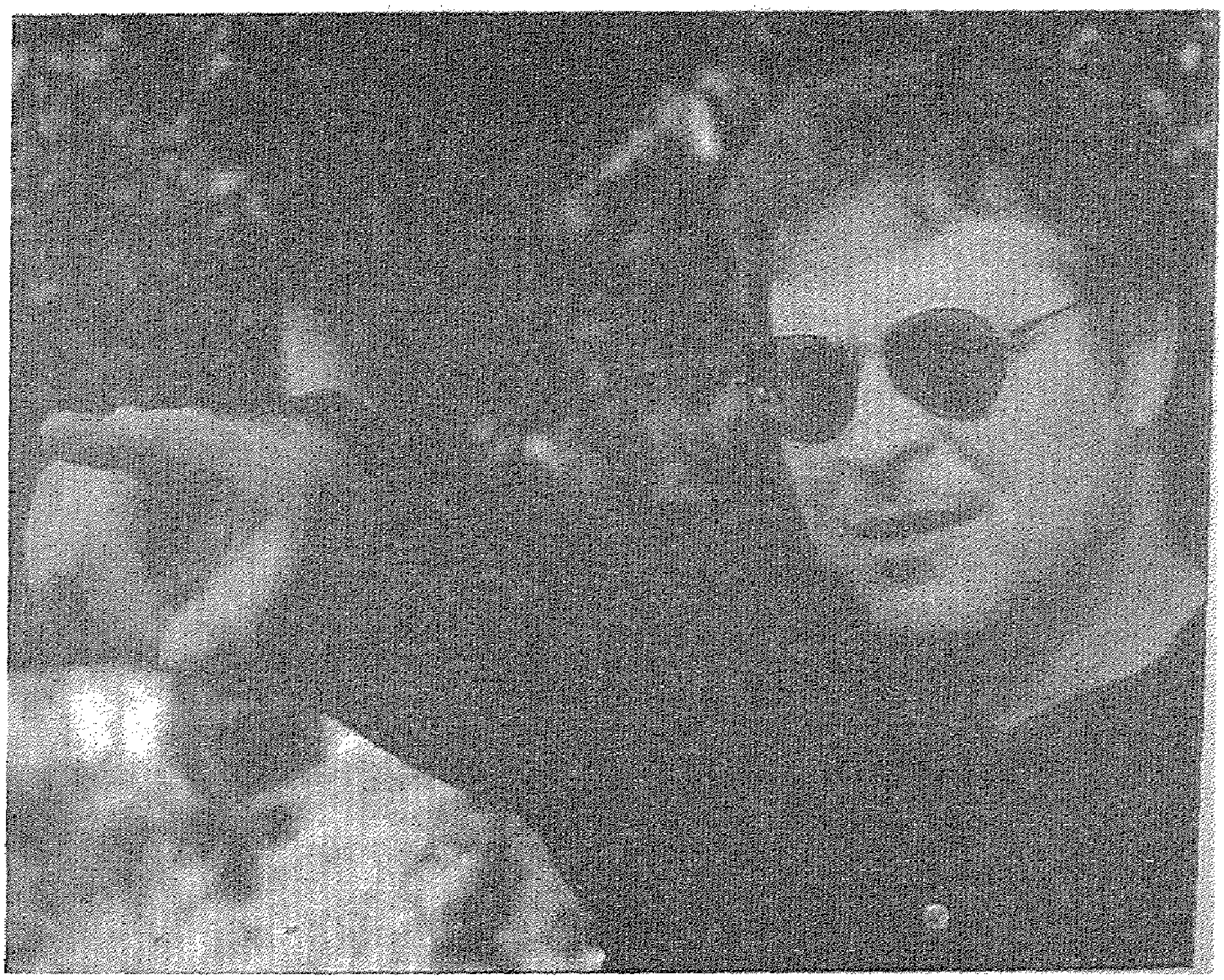
نورمـان چوسـون



چـون كـاربـنتر



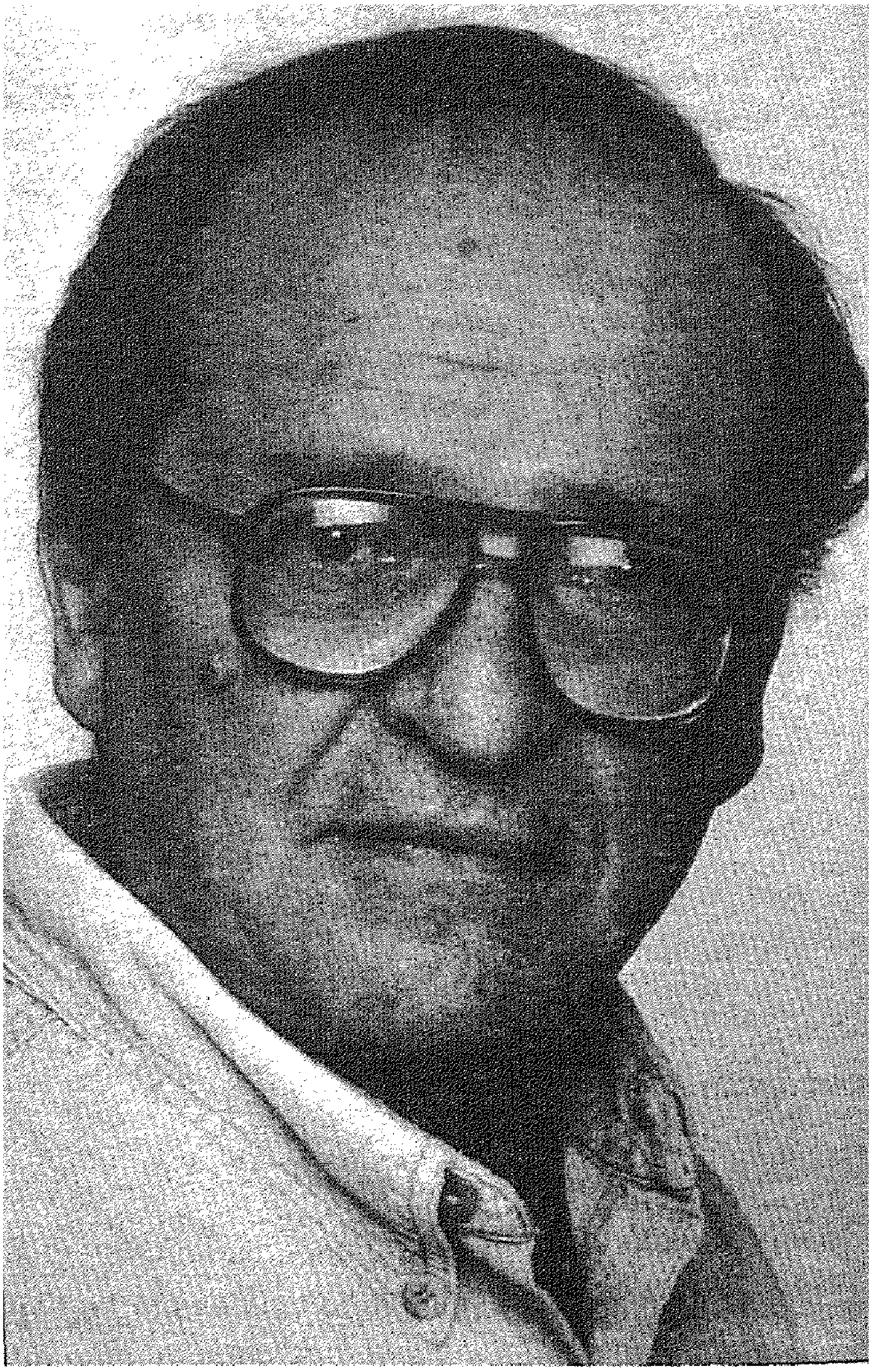
چون فرانكنهايمر



لـورانـس کـاسـدان

مـارك ريـدل

ديڤيد وجيري زوكر وجيم أبراهامز



سيدني لوميت

المحرر فى سطور :

روبرت چى. إيمرى

- هو الرئيس والرئيس التنفيذى لشركة ميديا إنترتينمنت المتحدة.
- عمل روبرت چى. إيمرى كسيناريست ومنتج ومخرج على مدى خمسة وثلاثين عاماً.
- كتب وأنتج مجموعة متنوعة من السيناريوهات والعروض التليفزيونية.
- قام بتدريس الإنتاج السينمائى وحصل على أكثر من سبعين جائزة فى صناعة السينما تقديراً لأعماله.

المترجمة فى سطور:

نهاد إبراهيم

- مواليد ١٩٧١/١/١ - القاهرة - مصر.
- ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة.. شاعرة.. قصاصة..
- حاصلة على ليسانس ألسن قسم اللغة الألمانية /الإيطالية - جامعة عين شمس - ١٩٩٢.
- حاصلة على دبلوم الدراسات العليا للنقد الفنى - تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ١٩٩٦.
- حاصلة على درجة الماچستير فى النقد الأدبى "شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" - تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ٢٠٠١.
- حاصلة على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان - دراسة تحليلية مقارنة" - مع مرتبة الشرف - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ٢٠٠٦.
- لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية.
- عضو لجنة مشاهدة واختيار الأفلام بمهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية السينمائية الدولية.
- شاركت فى ترجمة وتحرير كتالوجات مهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية وسينما الطفل السينمائية الدولية.

- شاركت فى إدارة ندوات محلية ودولية بالمهرجانات المختلفة والمجلس الأعلى للثقافة ومكتبة الإسكندرية.
- شاركت كعضو لجنة تحكيم النقاد بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة / ممثلة لجمعية نقاد السينما المصريين - ٢٠٠٢.
- مثلت مصر فى لجنة تحكيم النقاد الدولية بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى/ ممثلة للاتحاد الدولى للنقاد/FIPRESCI - ٢٠٠٣.

عضو فى:

* جمعية نقاد السينما المصريين "E.F.C.A"، التابعة للاتحاد الدولى لنقاد السينما "FIPRESCI".
* جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين.

صدر لها:

* كتاب "دراما بلا حدود" عن السيناريست المصرى عبد الحى أديب - إصدارات المهرجان القومى للسينما المصرية - ٢٠٠٠.
* ديوان شعر عامية "كلام أغانى..؟!!"- ٢٠٠٤.
* ديوان شعر عامية "شكلى مش زى الصورة"- إصدارات مركز الحضارة العربية - ٢٠٠٥.
* "شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" - إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية - ٢٠٠٥.
* تحرير وتقديم كتاب "عناكب فى المصيدة/ ثلاث روايات روسية" - المشروع القومى للترجمة - إصدارات المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٥.

* تحرير وتقديم الرواية الروسية "موزاييك الحب والموت" – المشروع القومي للترجمة – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٦.

* تحرير وتقديم "كراسةمصر/ روايتين روسيتين" – المشروع القومي للترجمة – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٦.

* كتاب "توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما" إصدارات الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق السينما – رقم ٤٩ – ٢٠٠٦.

* ديوان شعر عاميه "اتفرج يا سلام" – إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧.

* كتاب "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحي رضوان" – إصدارات المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٩.

التصحيح اللغوى : سماح حامد
الإشراف الفنى : حسن كامل